

التمثيل للسينما والتليفزيون

تأليف: تونى بار

ترجمة: أحمد الحضرى



التمثيـــــل
للســــينما والتليفـزيون

الكتاب السينمائى

إشراف

هاشم النحاس

الألف كتاب الثانى

الإشراف العام

د. سمير سرحان

رئيس مجلس الإدارة

رئيس التحرير

لمعى المطيعى

مدير التحرير

أحمد صليحة

الإشراف الفنى

محمد قطب

الإخراج الفنى

علياء أبو شادى

التمثيل للسينما والتليفزيون

تأليف

توني بار

ترجمة

أحمد الحضري



الهيئة المصرية العامة للكتاب

١٩٩٣

هذه هى الترجمة العربية لكتاب :

ACTING FOR THE CAMERA

By : *Tony Barr*

الفهـرس

تقـــديم

يبحث الممثلون دائما عن ذلك المدرس أو ذلك الكاتب الذى يوفر لهم السحر الذى سيحولهم من مواهب صغيرة واعدة الى عباقرة نوابغ . وعندما بدأت كنت أحد هؤلاء الممثلين ، وقمت بنصيبى من القراءة . ومازلت أقرأ ، والكتاب الذى انتهيت توا من قراءته هو كتاب **تونى بار** « **التمثيل للسينما والتليفزيون** » .

ولا يوجد مدرس مثل التمثيل نفسه . وسواء كان تمثيلك فى برودواى ، أو فى مسرح صغير فى مدينة صغيرة ، فى مخزن كبير فى فصل الصيف ، أو فى مسرح يتناول المتفرجون فيه وجبة العشاء ، فى فيلم كبير من أفلام مترو جولدوين ماير ، أو فى فيلم صغير بعيدا عن لوائح النقابات ، أو فى فيلم من أفلام الطلبة ، وسواء كان فى فيلم اعلانى أو صناعى أو تسجيلى أو دينى ، من أى نوع وفى أى مكان ، فلا يوجد ما هو أفضل للممثل من أن يمثل .

والسؤال الذى يجب أن يوجهه الممثلون لأنفسهم هو : « كيف أمثل بطريقة أفضل ؟ وفى فرصة أقرب ؟ » وهنا يدخل المدرس والكتاب فى الميـدان .

ولقد قرأت الكثير عن التمثيل والممثلين . كما تحدثت عنهم خلال مراحل حياتى بما يكفى لملء كتب ومجلات ، لأن موضوع التمثيل لا يفشل أبدا فى اثارة اهتمامى . وما يجب أن يسفر عنه كل هذا فى النهاية هو : « ما الذى تعلمته وأصبحت أفهمه حقيقة ، ويمكننى أن أستخدمه فعلا ؟ » .

وعندما كان سير **جون جيلجود** يمثل فى مسرحية « الأعمار السبعة للانسان » سأله أحدهم عما هو أصعب شىء فى التمثيل بالنسبة له ، فأجاب : « أن أجعله يبدو بسيطا » . ولقـد جعله **تونى بار** ، بفصـاحة وبلاغة ، يبدو بسيطا فى كتابه « التمثيل للسينما والتليفزيون » . انها قراءة سريعة ، سـهلة الفهم ، ومنسـقة فى جمال . اننى أفهـم الآن ما أفعلـه .

ايـد آزنـر

مقـــدمة

فى عام ١٩٦٠ ، اتصل بى صديقى المخرج الموهوب **ديفيد الكسندر** ، ليعرف ان كنت أقبل أن اشترك معه فى تكوين مدرسة للتمثيل • ووافقت •

وكان أحد الأسباب الرئيسية وراء هذا القرار هو أن هوليوود كانت مكتظة بالدجالين والأدعياء ممن كانوا يعتبرون أنفسهم مدرسين ومديرى دعاية ومندوبين وما الى ذلك ، وكان المبتــدئون الذين لا يدركون هـذا ينخــدعون بالمدرســين الرديئين والمندوبين المزيفين وخلاف ذلك من كل نوعيات المستغلين الذين كانوا يحتــالون على حسنى النيــة والأبرياء • وكانت هناك حاجة واضحة الى مدرسة حسنة السمعة •

وبدأنا المدرسة (وسرعان ما تركنا ديفيد حيث تفرغ للاخراج) ، مكرسين أنفسنا لتعليم التمثيل كما تعلمناه وكما طبقناه خلال سنوات عملنا فى المسرح • وكان مدرسونا يستعينون بستانسلافسكى حرفيا ، وكنا نستعين بميخائيل تشيكوف ولى ستراسبرج وروبرت لويس وعدد آخر من أصحاب النظريات والمفسرين فيما أصبح يعرف باسم « المنهج » method وكان لديفيد أسلوبه الخاص •

وسرعان ما أدركت أن كل مدرس أو مدرسة أصبحت له أدواته الخاصة عن وعى أو بدون وعى ، وبحيث يستبعد أدوات التعليم والتمثيل الأخرى التى لا تتفق مع القالب المعين • وكنت مدانا فى هذا مثلى مثل سائر الباقين ، مركزا أساسا على تمارين **القصد واســتعادة العاطفة** • ومضت خمس سنوات حتى فطنت الى أن هناك شيئا ينقصنا ، وأن ما كنا ندرسه ، مهما بدا أثره بين حين وآخر ، كان محدودا جدا •

كما تبين لى بمرور السنين أيضا ، انه لا يوجد عمل لمحترف على المسرح اذا كان مقره هوليوود ، انما كانت الفرص والحيوية متاحة هنا فى التليفزيون وفى الأفلام الروائية • واتضح لى بكل ألم أن تركيزى فى التدريس كان خاطئا • واشتريت معدات شرائط الفيديو وبدأت أعلم صغار الممثلين خصائص العمل فى السينما كما يتعارض مع المسرح • ان الدوافع الداخلية (أى العواطف والاستجابات الحسية) هى نفســها

بالنسبة للممثل سواء عمل فى السينما أو فى المسرح ، مادام نفس المؤثر يتسبب فى نفس رد الفعل فى الشخص فى نفس الظروف أيا كانت وسيلة التعبير • **ان الاختلاف ينحصر فى الاستجابات الجسدية ، أى التجسيدات ، التى تحددها مسافة الاتصال •**

كما أن وسيلة السينما لها تقنيات خاصة واحتياجات وقدرات آلية خاصة ، وأن عمل الممثل يتأثر بهذه الآليات • ولهذا يجب عليه أن يأتلف تماما معها بحيث يصبح قادرا على أخذها فى الاعتبار تلقائيا بينما يوجه اهتمامه الحقيقى لأدائه •

ولقد تمت كتابة هذا الكتاب من وجهة نظر خبرتى الشخصية فى هوليوود ، لأننى عشت وعملت بها منذ عام ١٩٤٧ • وتسرى نفس المعالجة هنا سواء كان المشتغلون بالسينما فى نيويورك أو سان فرانسيسكو أو أى مكان آخر ، مادام الممثل يؤدى عمله أمام آلة التصوير •

وهناك عدد من كتب التمثيل الجيدة ظهرت من قبل تناقش فلسفات التمثيل وعلاقة الممثل بالمجتمع ، وما الى ذلك • ولهذا اقتصرت أنا على الجوانب العملية من التمثيل أمام آلة التصوير • ويوجد الى جانب هذا بعض المعلومات الأساسية عن هوليوود والاستديوهات ، التى سوف تفيد أولئك الممثلين الذين يحضرون الى هنا بحثا عن عمل دائم • كما آمل أيضا أن يكون هذا الكتاب مفيدا ومثيرا لاهتمام أولئك القراء الذين يبنون حياتهم المهنية فى أى مكان آخر •

واصطلاح **الممثل** المستخدم فى هذا الكتاب اصطلاح نوعى شامل ، أى انه يدل على الممثلين والممثلات • ويسرى نفس الشىء على كلمات **المخرج والمنتج والمؤلف** ، حيث أن الأبواب قد انفتحت أخيرا أمام النساء الموهوبات فى كل مناطق عالم الترفيه • وبهدف البساطة فاننى أستخدم كلمة **ممثل** عندما اتكلم بصفة عامة ، واستخدم كلمة **ممثل أو ممثلة** عندما أتكلم بصفة خاصة • وبالمثل فاننى سأستخدم الضمير **هو** عند الكلام بصفة عامة •

وفيما يلى مجموعة من النقد والمناقشات والأفكار المختارة من العمل خلال السنوات الست أو الثمانى الأخيرة • لقد تعلمت خلالها الكثير ، وآمل أن تتعلموا منها أيضا •

تونى بار

القســم الأول

التمثيــل

١

السينما والمسرح ..
وجهان لعملة واحدة

ان مهمة الممثل الأساسية هى أن ينقل الأفكار والأحاسيس الى المتفرجين . واذا تذكرت هذا ، يصبح من السهل عليك أن تدرك ما هو الفرق الأساسى البالغ البساطة بين التمثيل للمسرح والتمثيل للسينما .

فى المسرح ، قد يكون المتفرجون على أى مسافة منك تتراوح بين عدة أقدام وبين بعد مستويين من أدوار البلكون ، وانت ملتزم بأن تنقل كل شىء الى الموجودين فى أبعد مكان من القاعة . ويجب بناء على هذا ، أن تزيد الطاقة ، وأن تعلو جهارة الكلام ، وأن يزداد التجسيد ، وقد تضيع اللمسات الدقيقة البارعة . ومع ذلك فقد تفلت أنت فى المسرح من أمور كثيرة ، فعندما لا يقدر المتفرجون على أن يروا اللمسات البارعة ، فانهم يفترضون أنها موجودة ، حتى ولو لم يكن لها وجود . ان الأداء الذى « تتم الدلالة عليه » ، أو مجرد التعبير عنه بايحاءات سطحية ، والنظرات والحركات التى لا يوجد نبض حقيقى وراءها ، قد تبدو حقيقية لجميع المتفرجين فيما عدا القلائل الجالسين فى الصفوف الأولى .

أما عندما تعمل فى السينما ، فان المتفرجين بصفة عامة يصبحون على بعد أقدام قليلة منك ، هو بعد عدسة التصوير عنك . ويصبح نقل الأفكار والأحاسيس الى المتفرجين لا يزيد صعوبة عن نقلها الى شخص جالس معك عبر المنضدة . ان آلة التصوير السينمائى مستقرة عمليا على أنفك ، والميكروفون مستقر عمليا على حاجبك . وبفضل طبيعة وسيلة التعبير نفسها ، فان مخرج الفيلم ومركبه (فى حدود حرية الاختيار والتصرف) يجعلان من المستحيل على المتفرج أن ينظر الى أشىء سواك وسوى وجهك عند أى لحظة حساسة عاطفيا . ان حجمك يتضاعف عدة مرات فى قاعة العرض السينمائى ، وبذا يتم تكبير كل لمسة بارعة فى تجسيدك وأدائك . كما نجد فى التليفزيون أن لقطتك القريبة تشد انتباه المتفرجين لوجهك ، فتبدو أيضا كل لمساتك البارعة ، ويتم تكبيرها الى حد ما .

وحيث انك قريب الى هذا الحد من المتفرجين فى السينما ، فان الأمر لا يحتاج الا الى القليل لكى تدعهم يعرفون ما يحدث . وحيث ان انتباههم

كله موجه اليك ، فلا تحتاج الا الى أقل القليل لكى تكون مؤثرا • أضف الى هذا أن التركيب (المونتاج) الذى يمكنه أن يحول تركيز المتفرجين من شخص أو شيء الى آخر يساعد على الصياغة الدرامية لما يحدث • ونجد فى الفيلم الجيد التركيب أن وراء التقطيع دافعا للاثارة والحث • وهذه الاثارة والحث هى التى تؤثر ، فى أغلب الحالات ، فى الشخص الذى قطع اليه مركب الفيلم • ان التركيب فى حد ذاته توضيح لأثر الحافز ، وبالتالى فلا حاجة لك لأن تضاعف هذا الأثر بأن تقدم رد فعلك بقوة وعنف ، والا باءت هذه المبالغة بالفشل واثارة الضحك • ونجد على هذا الأساس أن أسلوب التضخيم الأقوى من الحياة والضرورى لاظهار الأداء الطبيعى فى المسرح ، ليس ضروريا فى السينما ، بل وغير مرغوب فيه • وأكثر من هذا ، ان أى شيء تفعله بحيث يكون مضللا فيما يتعلق بما تحسه الشخصية أو تفكر فيه ، سوف يلحظه المتفرجون • ان آلة التصوير لا تسمح بأى غش أو خداع • واما أن تكون مخلصا ، أو لا تكون •

واذا قال رجل لزوجته فى مشهد ما : « يا الهى ، لقد كنت أقود السيارة الى الوراء لكى أبتعد عن مدخل الجراج فدهست الطفل » ، فان المتفرجين يدركون الوقع العاطفى الناتج ، بفضل ارتباطهم بمثل هذه الفكرة وانهماكهم فيها • وعندما يجبر مركب الفيلم المتفرجين على أن ينظروا الى متلقى الخبر ــ الزوجة أم الطفل ــ بأن يقطع الى لقطة قريبة لها ، فان المتفرجين سيتعاطفون معها ، حتى ولو لم تفعل أى شيء على الاطلاق • أما اذا فعلت شيئا كاذبا مضللا ، فانها سوف تحطم العواطف التى بدأت تتجمع داخل المتفرجين ، لأنهم لن يصدقوا رد فعلها • واذا اكتفت بأن تفعل مجرد ما قد تفعله فى الحياة الحقيقية ، أو أقل من ذلك قليلا ، فانها ستكون مؤثرة ومثيرة للعواطف • ان الكلمة الأساسية هى **البساطة** •

ومن السهل أن نتقبل كلمة **البساطة** ، ولكن ليس من السهل الحصول على خصائصها • ولكى تكون بسيطا فان الأمر يتطلب أن تثق بنفسك • انه يتطلب أن تكون مطمئنا بالقدر الكافى فى عملك كممثل بحيث تعرف أنك واضح ، وأن الشيء الصحيح والشيء الحقيقى هو الذى سيحدث ، وأن المتفرجين سوف يتلقونه •

لماذا يعيش الممثلون فى مثل هذا الرعب والخوف من احتمال أن المتفرجين لن يفهموا ما يشعرون به ؟ ان المؤلفين فى أغلب الأحوال يصفون الأحاسيس والمشاعر ، ويمهدون بطبيعة الحال الظروف المحيطة التى تعد المتفرجين لكى يحسوا بما يجب أن تحسه الشخصية • وبالتالى يصبح المتفرجون طوع بنانك بفضل السينما كوسيط ، بحيث لا يمكنهم الا أن يدركوا أدق الفوارق الصغيرة • فاذا كنت صادقا فى اصغائك بكل حواسك ، واذا كنت مستجيبا بالكامل لكل ما يثيرك ويحثك ، فلا مفر أمام المتفرجين من أن يندمجوا فيما تمر به من تجربة ، ولا وسيلة أمامك لكى يصيبك أى

نقص في الوضوح العاطفى واللفظى . ولا يلزمك أن تحاول ، ولو للحظة واحدة ، أن **تمثل** وأن تقول للمتفرجين « انظروا الى ، ألا أشعر بكمية هائلة من المشاعر ؟ »

تذكر أيضا ان المتفرجين فى صفك . لقد فتحوا أجهزة التليفزيون أو ذهبوا الى دور السينما لكى تثير مشاعرهم . وعلى هذا ، فهم لا يتحدونك، انهم **يريدون** منك أن تثير مشــاعرهم . ولديهم مشــاعر وأحاسيس . يشترك فيها كل العالم ، واذا كنت مخلصا فى أدائك للشخصية فانهم سوف يفهمون ما هو مفروض أن تحس به عندما يدفعك باعث معين .

تذكر دائما ، ان البساطة هى جوهر التمثيل السينمائى الجيد . لقد لفت **ايد آزنر** انتباهى عندما استشهد بجملة مناسبة جدا . فعندما كان سير **جون جيلجود** يؤدى دوره فى فيلم « **الأعمار السبعة للانسان** » سأله أحدهم عن ما هو أصعب شيء في التمثيل بالنسبة له ، فأجاب : « ان أجعله يبدو بسيطا » .

٢

تطور أساليب
التمثيل السينمائى

لقد شاهدنا جميعا أفلاما تمت صناعتها فى الأعوام المبكرة للسينما ٠ كان الناس يتحركون فيها بسرعات تزيد عن السرعة العادية لأن آلات التصوير كانت تدار باليد ، ولم تكن هناك طريقة دقيقة للتنسيق بين سرعة التصوير وسرعة العرض٠وكان الممثلون أفرادا غير مدربين،فى أغلب الحالات ، حسنى المظهر أو ممن يمكن الحصول عليهم مقابل أجر معتدل ٠ ولأن السينما لم تكن ناطقة وقتئذ ، كان المخرجون والممثلون يعتقدون أنه من الضرورى المبالغة فى الايماءات وتعبيرات الوجه حتى يمكن نقل أحاسيس الممثل ٠ كان هناك قدر كبير من الاشاحة بالأيدى ومن لوى قسمات الوجه ٠ ولم يكن التمثيل المسرحى قد ابتعد عن أيام الميلودراما ، وكان أسلوب المبالغة هو المتبع عند العديد من الممثلين ٠

وانتشر هذا الأسلوب لعدة سنوات ، وبدأ المتفرجون يألفون هذا العرف وعودوا أنفسهم على أن يتأثروا به ، ثم ظهر تحول تدريجى نحو مزيد من الواقعية فى العشرينات ، الا أن التمثيل مازال لا يقارن بالطريقة التى يتصرف بها الناس فى الواقع ٠ ولم تبدأ الأمور فى التغيير الا عند حلول السينما الناطقة فى عام ١٩٢٨ ٠ أى عندما كان لابد أن تتغير الأمور ٠

وقبل هذا بقليل ، أى عندما تم تقديم الصوت فى صناعة السينما ، رفض أغلب منتجى هوليوود (وكان السينمائيون قد انتقلوا وقتئذ من نيويورك حيث بدأت صناعة السينما الى هوليوود) فكرة أن اضافة الصوت لها أى ميزة ٠ بل بالعكس ، كان أكثرهم يعتقدون أن مجرد التفكير فى اضافة الصوت سخف هم فى غنى عنه ٠

الا أن شركة اخوان وارنر كانت تختلف فى تفكيرها عن هذا ٠ كان لديهم سيناريو بعنوان « **مغنى الجاز** » يعتمد على مسرحية من برودواى ، وكانوا يريدون أن يستخدموا مطربا اسمه **آل جولسون** فى الدور الرئيسى ٠وكان الدور يتطلب منه أن يغنى عدة أغان محبوبة وأن ينشد بعض التراتيل فى المعبد اليهودى الذى يشرف عليه والده ٠ واغتنم اخوان

وارنر هذه الفرصة الكبيرة . وصوروا الأجزاء الغنائية من الفيلم ناطقة .
وكان لابد من تركيب الات عرض ناطقة جديدة بطبيعة الحال فى دور السينما التى سيعرض فيها هذا الفيلم ، مما أقلق عددا من أصحاب دور العرض . الا أن شركة اخوان وارنر كانت تملك دور عرض خاصة بها ، وهكذا أصبحت المشكلة تخصهم دون سواهم .

وكانت النتيجة مذهلة . لقد أحب المتفرجون السينما الناطقة . ولم يعد هناك شك فى أنها صالحة للاستخدام ، بل وفى أنها ستكتسح صناعة السينما جميعها ، وسيتم تعميمها .

واستجدت مشاكل ضخمة . اذ كان عدد من ألمع نجوم هووليوود « لا يمكنهم الكلام » . كانت أصواتهم شنيعة . وكانوا يتلعثمون . وكانوا يفأفئون . ولم يكن لهذا أهمية عندما كانت الأفلام صامتة . أما وقد اعتاد المتفرجون على الاستماع الى الأفلام ناطقة ، فقد صاروا يضحكون على عدد من هؤلاء النجوم . وبدأ تنافس جديد للبحث عن ممثلين حسنى المظهر ، يمكنهم أن يمثلوا ، ويمكنهم أيضا أن يتكلموا .

واتجه المخرجون والمنتجون الى برودواى ، لاغراء أكثر ممثلى المسرح خبرة للظهور فى السينما . وزاد الأداء اقترابا من الواقعية ، الا انه كان لايزال يحتوى على قدر من المبالغة فى أكثر أجزائه . ويمكن تمييز الأفلام الناطقة الأولى بسهولة من أسلوب التمثيل المسرحى المتكلف بها .

ومع بداية الثلاثينات بدأت الأمور فى التغيير . فلم تكن الأزمة الاقتصادية قد اختفت ، وكان المتفرجون يطلبون أفلاما هروبية كوجبة ترفيهية . وأصبح طلب اليوم هو الأفلام الموسيقية الاستعراضية والأفلام الدرامية التى تقدم أشخاصا جذابين تحيط بهم مظاهر الثراء . وزاد الطلب على أشخاص لهم مواهب خاصة ولكن خبرتهم بالتمثيل محدودة أو معدومة ، مثل المطربين والراقصين . وأصبح بعض الشبان والشابات الذين يتصفون بالوسامة نجوما ، على حساب جون باريمور وجورج آرليس ووالاس بيرى . وأصبح التمثيل أكثر بساطه ، حيث ان أكثر المؤدين لا خبرة لهم بالتمثيل ولا موهبة . وكانوا يظهرون فى أحسن حالاتهم عندما لا يجهدون أنفسهم فى المحاولة .

وفى نهاية الثلاثينات بدأ التمثيل السينمائى يحتل مكانته ويأخذ دوره الصحيح . وتطلبت الكتابة الجيدة تمثيلا أفضل من المؤدين . وأصبحت الأفلام تضم نجوما مثل هنرى فوندا وجيمس ستيوارت وكلارك جيبل وسبنسر تراسى وجون واين وكاترين هيبورن وجرير جارسون وكلوديت كولبرت وجون كراوفورد وأوليفيا دى هافيلاند ، ممثلين ممتازين يعملون ببساطة واخلاص ، يبرزون صفاتهم الشخصية فى العمل ، أكثر مما يحاولون أن يصبحوا شخصيات أخرى . وكانت السيناريوهات يتم تفصيلها وفق مواهبهم الخاصة وشخصيتهم ، مع بذل أقل مجهود

لتغييرهم عن هذا ، مادام المتفرجون يدفعون ملايين الدولارات لكى يشاهدوهم كما هم . وما هو أهم ، أن المؤدين بدأوا يظهرون كأنهم أشخاص عاديون ، أكثر مما هم ممثلون فى أدوار معينة ، وبذا أصبح توحد المتفرجين معهم أكثر سهولة .

وكانت هناك حركة موازية فى المسرح ، تعتمد على جهود ستانسلافسكى فى روسيا . وكان « مسرح المجموعة » Group فى نيويورك هو المقابل الرئيسى له ، ومن هذه « المجموعة » ظهر الأسلوب الطبيعى جدا لرجال رائدين يمثلهم جون جارفيلد وفرانشوت تون ؛ وهما اثنان من ممثلى المسرح القلائل ذوى الخبرة الواسعة الذين تمكنوا من أن يصبحوا نجوما سينمائيين . وكان أسلوبهم فى جوهره يماثل أسلوب كلارك جيبل وسبنسر تراسى وغيرهما من ممثلى السينما ، الا أن خبرتهم المسرحية كانت أقوى وأغزر . كما انتقل أيضا عدد من ممثلى الشخصيات البارعين (بما فيهم رومان بوهنين وآرت سميث وموريس كارنوفسكى) من «المجموعة » الى السينما . ومما يثير الاهتمام أن بعض النساء تمكن أيضا من هذا الانتقال .

وساد الأسلوب الطبيعى فى أواسط الأربعينات ، عندما تمكن ممثل واحد من أن يقود ثورة فى التمثيل السينمائى . لقد قام مارلون براندو بتمثيل مسرحية تينسى ويليامز « عربة اسمها الرغبة » فى برودواى ثم فى السينما تحت قيادة المخرج الواقعى أيليا كازان . كان براندو طبيعيا ممتازا فوق العادة . كانت سرعة الخطو Pace عنده متعمدة ، كان يستغرق وقتا فى التفكير وفى التعبير عما يكنه من غضب . وكان عاطفيا سريع الانفعال ولكن ليس بمايزيد عن واقع الحياة . ولقد حاول عشرات الممثلين والممثلات أن يقلدوا أسلوبه فى التمثيل ، ولكن أغلبهم لم ينجح ، لأن مارلون براندو كان — وما يزال — فريدا فى نوعه . والنتيجة ، على العموم ، اتجاه يزداد اقترابا من المعالجة الواقعية البسيطة .

وفى أوائل الخمسينات ظهرت ثورة أخرى ، هى التليفزيون . لقد انتقل الممثلون الى منازل المتفرجين ، وأصبحوا على بعد عدة أقدام من كل منهم . وكانت شاشة التليفزيون صغيرة اذا ما قارناها بشاشة السينما ، ودعا هذا مخرجى بعض مسلسلات التليفزيون الدرامية الأولى مثل « ستوديو ١ » و « مسرح تليفزيون فيلكو » و « مسرح تليفزيون كرافت » و « مسرح ٩٠ » ، الى زيادة الاقتراب من وجوه الممثلين أكثر مما يفعل مخرجو الأفلام السينمائية الروائية . وأصبحت اللقطة القريبة جدا (ل . ق . ج .) أمرا مألوفا ، وأصبحت وجوه الممثلين تملأ الشاشة الصغيرة . وأصبحت أقل مبالغة فى تعبير الوجه ملحوظة وغير مريحة . وصار لزاما على الممثلين أن يتعلموا كيف يجعلون تجسيدهم للدور بسيطا .

وبعد قليل ، انتقل مخرجو التليفزيون من أمثال جون فرانكنهايمر ورالف نلسون وآرثر هيللر ونورمان جويسون ومارك رايدل الى السينما، مطبقين الأسلوب التليفزيوني الذى كانوا يستخدمونه على شاشة السينما. وعندما أصبح نجوم التليفزيون نجوم سينما ، نقلوا معهم طريقة اقترابهم approach ، وسرعان ما أصبحت كل وسيلة تعبير تعتمد على آلة تصوير تستخدم نفس طريقة الاقتراب الأساسية . وأصبحت طريقة الاقتراب السائدة فى التمثيل هى أن تكون بسيطا ، وان تكون صادقا ، وأن تكون منهمكا الى أقصى حد فى الاصغاء .

وفى الارسال التليفزيونى لحفلة توزيع جوائز الأوسكار عام ١٩٨٠، قال سير أليك جينيس ، عندما كان يتسلم جائزة الأوسكار ، أنه عندما بدأ التمثيل فى السينما أدرك أنه لا يجب أن يفعل شيئا ، وأنه ما زال يفعل نفس الشيء منذ ٢٥ سنة : أى أن يكون بسيطا .

٣

الاقتراب

يبدأ أغلب مدرسى التمثيل بالتدريب على تمارين من نوع أو آخر • وقد تكون هذه التمارين مجرد ألعاب مسرحية ، أو تمارين ذاكرة الحواس، أو تمارين ذاكرة الانفعال ، أو تمارين الخيال أو التركيز ، أو ما الى ذلك • ولا يسمح المدرسون لطلبة التمثيل بأن يتدربوا على مشاهد تمثيلية الا بعد الانتهاء من الدراسة المستفيضة لما هو معروف بالاساسيات•

وبما أننى قد سبق لى أن فكرت وقمت بالتدريس بهذه الطريقة بنفسى لعدة سنوات ، فقد اعتدت على هذه الاجراءات وعلى معدل التطور الذى يمر به الطلبـــة ، وتوصلت الى استنتاج أن هذه الوسائل ليست الأكثر فاعلية وأنها تستنفد وقتا أكثر مما يلزم • وعندما يقضى الطلبة الشهور الاولى ، بل والسنوات الأولى أحيانا ، فى تمرينات معينة ، فان هــذه التمرينـــات تكتسب أهميـــة تزيد عما يجب بالنســـبة للعائد من استخدامها • اذا بدأ الطلبة بتمرينات ، فانها ستبدو لهم وكأنها أهم ما يجب أن يتمكنوا منه • وينتج عن هذا انه عندما ينتقل الطلبة الى تأدية المشاهد فان كل تركيزهم يكون على التمارين التى سوف تساعدهم على الحصول على قيم الحواس والانفعالات الضرورية فى المشهد ، وتصبح عملية **الاصغاء** ثانوية ، بينما نجد فى واقع الأمر ، أن **الاصغاء** هو المظهر البالغ الأهمية فى عمل الممثل • ويصبح من الصعب جدا على الممثلين عندئذ أن يحتفظوا لهــذه التمارين بمكانها الصحيح كمجـــرد أدوات تدريب ، وأن ينسوا كل شىء عنها أثناء تمثيل المشاهد •

ان احاسيس الممثل وانفعالاته سوف تتحرر بسرعة خلال عمل المشاهد عنها خلال عمل التمارين ، اذا ما تم الاقتراب من عمل المشاهد بالطريقة الصحيحة • وعندما أتمكن من تعليم الممثلين أن يصغوا بكل حواسهم ، وأن يؤدوا العمل على أنفسهم بالنسبة للبواعث وردود الأفعال التى يتكون منها الأداء ، فان منابع الأحاسيس سوف تتفتح لهم بطريقة أسرع وأشد أثــرا •

ويجب أن يتيقظ المدرسون لعنصر الوقت أثناء تدريبهم الممثلين فى

مجالى السينما والتليفزيون · قد يقرر شخص أن يصبح ممثلا ويلتحق بمدرسة مثل مدرستى · وبعد بضعة شهور يتجه هذا الممثل باحثا عن مندوب احدى الشركات ، أو يلتقى بالمختصين بتوزيع الأدوار ، وسرعان ما يحصل هذا الممثل الشاب غير المتدرب على دور أو أكثر · ويعود هذا النجاح السريع الى أنه فى مجالى السينما والتليفزيون ، تكون الصفات الشخصية أكثر أهمية من مستوى الموهبة · ان الطبيعة اللصيقة بآلة التصوير هى المسئولة الى حد كبير عن هذا الحال · ليس من المهم أن يتحرك الممثل جيدا ، أو أن يكون له صوت متدرب ، أو أن يقدر على أداء الشخصية بكل ما تحمله من أعماق كما كتبها أونيل أو ميلر أو شكسبير · انما المهم اولا ان تكون له الصفات الشخصية التى يحتاجها المنتج فى هذا الدور بالذات · وتصبح مهمتنا بالتالى أن نساعد المثل على أن ينمى موهبته الطبيعية بسرعة حتى يكون مستعدا بقدر الامكان لتأدية الدور عندما يفوز به بفضل صفاته الشخصية ، وأن نساعد المثل على أن يحرر نفسه بحيث يمكنه أن يمنح صفاته الشخصية تعبيرها الكامل : وهذا هو السبب الذى قررت من أجله أن اقترب من التدريب كما أفعل الآن ، وأن أستخدم معدات التصوير لكى يتدرب الطلبة أمامها من أول البداية ·

واذا ما بدأت أشك فى طريقة الاقتراب هذه ، فان الأمثلة التالية وما شابهها سرعان ما تعيدنى الى الواقع ·

جاءت شابة جذابة ، وان لم تكن جميلة بشكل خارق ، لكى تتتلمذ على بمجرد انتهائها من دراستها العليا · كانت ممثلة مقبولة ، بقدر ما تكون المبتدئة التى تبلغ سن التاسعة عشرة ، وكانت لها شخصية محبوبة · كانت مرحة وجذابة وذكية · وبعد أن درست عندى لمدة ثلاثة أو أربعة شهور ، سمعت أن شركة يونيفرسال تحتاج الى ممثلة لكى تؤدى دورا فى مسلسل جديد ، وكانت هذه الطالبة تبدو لى مناسبة تماما لهذه المهمة · ولم أكن أتوقع أن يحدث شيء ، ولكننى أرسلتها الى هناك ، ولعجبى حصلت الطالبة على دور صغير فى ذلك المسلسل ·

وكان أحد الشبان يتتلمذ على لمدة تقل قليلا عن سنة · وكان من أقل الممثلين الذين مروا بى وعدا بالنجاح ، ومن أكثرهم تصلبا وعنادا ، من بين جميع من تدربوا عندى خلال فترة طويلة · ولكنه كان يملك صفات شخصية واضحة لا يمكننى انكارها ، حيث كنت ألحظ الفتيات ، الواحدة منهن تلو الأخرى ، وهن يقعن فى أسره · وترك هذا الشاب مدرستى ، وبعد مرور شهرين حصل على دور يشارك فى بطولة مسلسل قدمته شركة ان · بى · سى ·

وليس لدى فصل لمن فى سن المراهقة ، ولكننى قبلت مرة فتاة عمرها خمسة عشر عاما ونصف العام فى أحد فصولى الاعتيادية ، نتيجة لكثرة الحاح جدتها · وكانت هذه الفتاة تبدو لى وكأنها فأر ، ولكننى

تأكدت بعد درسين من أنها كانت فأرا غير عادي . فبالرغم من أنها كانت خجولا ومنطوية تفحص نفسها من الداخل ، الا أنها كانت تملك قدرة هائلة على تقبل الظروف التخيلية وتصديقها . وهذه الصفات ، الى جانب موهبة غزيرة بدأت تبرز منها ، جعلتها ممثلة ممتازة من نوع خاص فعلا . وفي خلال ستة شهور وقعت عقدا مع مندوب احدى شركات هوليوود الكبرى ، وسرعان ما أصبحت بعد ذلك تؤدي أدوار الممثلين الضيوف في مسلسلات شركات التليفزيون المعروفة .

قد يبدو أنني فصلت هذه الحالات الثلاث جانبا ، من بين مئات بل وآلاف الحالات لمن عملوا معنا عبر السنين الطويلة . الا أن الحقيقة توضح أن عددا من الطلبة لا حصر لهم قد وجدوا عملا بعد فترة وجيزة جدا . قد لا يحصلون على أدوار البطولة ، وقد لا يحصلون على أدوار تقل عن هذا قليلا ، ولكنهم يذهبون الى العمل فعلا . وبناء على هذا ، فانني أشعر أن أفضل وأهم خطة هي أن تعمل مع الطلبة في مشاهد ، بحيث يصبحون مستعدين لما سوف يكون عليهم أن يفعلوه ، عندما يحصلون على أول استدعاء لهم . لن يطلب منهم أحد أبدا أن يرتجلوا أو أن يؤدوا تمرينا في التركيز أو ذاكرة الحواس . وبعد أن لمست بنفسي نتائج هذه الطريقة في الاقتراب ، عرفت انه حتى لو كنت أدرب الناس من أجل المسرح ، فانني سوف أبدأ بالطريقة نفسها .

٤

التمثيل وتعريفه

هناك عدة تعريفات للتمثيل ، يرتبط كل منها بطريقة الاقتراب من هذا الموضوع التى ينتهجها المدرس الذى يقدم هذا التعريف · الا أن أغلب هذه التعريفات تتجه إلى أن تكون تعريفات نظرية مجردة · ولكى نعرف التمثيل بطريقة واقعية ملموسة ، يلزمنا أن نفحص تركيب السلوك الانسانى :

اننا فى واقع الحياة نستجيب لسلسلة من الدوافع ، كل منها يلى الآخر ، وكل منها يخلق بداخلنا نوعا من الحركة التي تنطلق الى الأمام ، سواء كانت حركة إلى الأمام فى الفكر ، أو في العاطفة ، أو في خبرة للحواس ، أو في نشاط بدني ، أو في أي تركيبة من كل هذا · وتعتمد استجابة كل فرد على حدة لهذه الدوافع على نوعيته كشخص وعلى حالته الذهنية ومشاعره وحالته الجسدية عندما يتلقى أحد هذه الدوافع · والنقطة المهمة هى أن الانسان يستجيب للدوافع فى شكل مستمر من الفعل ورد الفعل · وعلى هذا ومادام المفروض أن التمثيل هو مرآة للسلوك فى واقع الحياة ، فعلى الممثل في دوره أن يستجيب أيضا للدوافع من لحظة الى أخرى · ان الاستجابة تخلق القوى الدافعة للحركة الأمامية فى حياة الشخصية ــ انها على الأقل تورد الطاقة الحركية فى كل مناطق السلوكيات والحركات البشرية · ولنبدأ تعريفا للتمثيل ، ولنقل ان **التمثيل استجابة للدوافع** ، التى قد تكون واقعية أو تخيلية · مثال : أنت تجلس على مسمار ، فتقفز ، وتصيح « آوتش ! » · ان هذا شكل من الدافع/الاستجابة الواقعية : أو أنت تسمع كلمات « أنا أحبك » فى ظروف تخيلية لمشهد ، فتتسارع دقات قلبك ·

ومن الواضح انه ليس كل من يستجيب لدافع ما ممثلا · فلابد من توفر عوامل أخرى هامة · أولها بكل وضوح هو أن الظروف المحيطة قد تم تخيلها · وعليه فـ **التمثيل استجابة للدوافع فى ظروف تخيلية** · والخطوة التالية هي الحاجة للتخيل في التمثيل ، حتى تتمكن من أن تصدق الظروف التخيلية · ثم نضيف الى هذا ، انه يجب اثراء الاستجابة

حتى لا تكون ببساطة مجرد استجابة صادقة ، بل يجب أن تكون أيضا استجابة مثيرة للاهتمام ودراميه • لقد أصبح التعريف الان : **التمثيل استجابة للدوافع فى ظروف تخيلية وبطريقه بارعة فى التخيل •**

ومادمنا نتعرض للدراما ، سواء كنت تمثل للمسرح أو للسينما أو للتليفزيون ، فيجب أن تهتم بالقوى المحركه لما تفعله ، بحيث يكون هناك صعود وهبوط ، وتغيير وتبديل ، فى عملك • واذا لم يتوفر هذا فسيكون اداؤك على وتيرة واحدة ، ودا بعد واحد ، ومملا — أى ذلك النوع من الأداء الذى نتوقعه من الشخص العادى ، وليس من ممثل محترف • وبالتالى يمكننا أن نتوسع فى تعريفنا ليكون : **التمثيل استجابة للدوافع فى ظروف تخيلية وبطريقة بارعة فى التخيل ولها قوى محركة فعالة •**

والشخصيه — فى السيناريو — التى تستجيب الى الدوافع لها أهمية قصوى ، لأن شكل الاستجابة الى الدوافع يتوقف على الفرد ، والشخصية هى الفرد الذى تتعامل معه • عليك أن تراعى كل سمات هذا الفرد : الزمان الذى يعيش فيه ، والمكان الذى يعيش فيه ، والطريقة التى يرتدى بها ملابسه ، والطريقة التى يتكلم بها ، والطريقة التى يتحرك بها • وبكلمات أخرى ، يجب أن تكون صادقا من حيث الأسلوب فى التعبير عن الشخصية • واذا كنت كذلك ، فان تعريف التمثيل لن يتغير مهما كان شكل أو أسلوب الدراما المرتبطة بالموضوع • انك بناء على ذلك ، **تستجيب للدوافع فى ظروف تخيلية وبطريقة بارعة فى التخيل ولها قوى محركة فعالة ، بحيث تكون الاستجابات صادقة من حيث الأسلوب فى التعبير عن الشخصية وبيئتها •**

وأن تكون الاستجابات صادقة من حيث الأسلوب فى التعبير عن الشخصية هو أمر هام جدا فى هذا التعريف للتمثيل • فهذا العنصر يضمن أن تكون طريقة الاقتراب **دائما معاصرة** ، حيث ان تكون الاستجابات صادقة من حيث الأسلوب تعنى أنك تأخذ فى الاعتبار المواقف والعادات وخلاف ذلك ، فى الزمن الذى تدور فيه أحداث الدراما • وعلى هذا ، فان الدراما المعاصرة سوف تكتسب دائما مظهرا معاصرا ، لانها تكون صادقة دائما بالمعايير **السارية** — وهذا هو ما يعيش فيه المتفرجون ، أليس كذلك ؟

ولا يعتبر التعريف كاملا اذا لم نأخذ فى الاعتبار الهدف الأقصى للأداء • اذا لم تنقل هذه الاستجابات الأفكار والأحاسيس الى الجمهور ، فلا قيمة لها • ان الالتزام الأساسى للممثل هو نحو المتفرجين • ويجب على الممثل اذا ألا يكتفى بأن يمثل ، بل بأن **ينقل** • وهكذا يصبح التعريف الكامل للتمثيل هو : **التمثيل استجابة للدوافع فى ظروف تخيلية وبطريقة بارعة فى التخيل ولها قوى محركة فعالة حيث تكون الاستجابات صادقة من حيث الأسلوب فى التعبير عن الشخصية وبيئتها ، بحيث تنقل الأفكار والأحاسيس الى المتفرجين •**

واذا كان هذا التعريف صحيحا فان الهدف الأول أمامك هو أن تطور جسمك — أى الآلة التى تعتمد عليها — بحيث يصبح مدركا لكل الدوافع • والهدف الثانى ، أن تصبح آلتك قادرة على امتصاص كل الدوافع دون أى عائق ودون أى رفض • والهدف الثالث ، أن تصبح آلتك حرة بالقدر الكافى من الناحية العاطفية والحسية والجسدية ، بحيث تستجيب للدوافع الموجودة •

ان جسم الممثل تركيب معقد بشكل غير عادى • ويبدأ الممثل تدريبه، فى كل الحالات تقريبا ، بآلة يمكن مقارنتها بالبيانو الذى يضم عشرين أو ثلاثين أصبعاً لا تعمل ، على الأقل • ان مهمة مدرس التمثيل والممثل أن يطلقا حرية هذه الأصابع بحيث يمكنها أن تعزف بسهولة وحسب الطلب • انها مهمة شاقة فعلا ، قد تستغرق حياة كاملة لتحقيقها ، اذا كان النجاح الكامل ممكنا للانسان •

ان التمثيل يعتمد على عاملين أساسيين • الأول : هو آلة حرة ، آلة لاتعترض حركتها أى عوائق عاطفية أو برود فكرى أو كآبة حسية • والوضع الأمثل خلال الأشهر الأولى ،وربما السنوات الأولى ، فى تدريب الممثل ، أن يركز بالكامل على تحقيق هذه الحرية والوصول اليها • والعامل الثانى، وهو على نفس القدر من الأهمية ، هو حرفة التمثيل وتقنيته • ويحتاج التدريب على هذا الى عدة سنوات أيضا • ويؤدى كل عامل من هذين العاملين بدون الآخر ، الى تمثيل ذى بعد واحد ، لا نظام له ولا يثير الاهتمام • ان كليهما ضروريان فعلا من أجل الإنجاز الكامل للدور •

تذكر أن للمتفرجين حاستين فقط يمكنك أن تصل اليهما • ليس فى امكانهم أن يذوقوك أو يلمسوك أو يشموك ، فى امكانهم فقط أن يسمعوك وأن يروك •• وهذا هو ما يجعل التجسيد حيويا اذا أردت أن تتصل بالمتفرجين وأن تنقل اليهم شيئا • وأيا كان ما تريد أن تجعلهم يحصلوا عليه ، فلا يمكنهم أن يحصلوا عليه الا من خلال تلك الحاستين • يمكنك أن تفكر أو أن تطيل النظر الى خصرك ، فلن تصل الى أن تنقل اليهم شيئا ، الا اذا غطى الازرقاق وجهك أو أن تقدم اليهم شيئا يمكنهم أن يروه أو أن يسمعوه • وتذكر أيضا أن التجسيد ينطبق على أى شىء ، مهما كان دقيقا ، مادام المتفرجون يمكنهم أن يتبينوه •• ان الوقفة القصيرة أثناء الكلام ، أو حركة العينين ، أو تأخير التنفس لحظة واحدة ، كلها تجسيدات تماثل قذف المقعد عبر الحجرة •

٥

الاصغاء / الادراك

اذا كان على أن أجيب على سؤال :«ما هي أهم مقدرة مطلوبة للممثل؟» فلا تردد ولا خلاف فى هذا . ستكون اجابتى بلا نزاع هى **الاصغاء** .

وحتى لا يحدث أي سوء فهم ، دعونى أحدد ماذا أقصد بـ **الاصغاء** . اننى اتحدث عن **الاصغاء بجميع الحواس** . وبكلمات أخرى ، ان الاصغاء يتضمن أكثر مما تسمع . انه يتضمن ما ترى ، انه يتضمن ردود أفعال جميع حواسك ، وأهم من هذا انه يتضمن كل ما تدركه وتلاحظه وتفهمه بالبديهة وبالاحساس ، وكل ما سبق لك أن خبرته وأدركته فى الماضى .

إن معنى الحوار يزداد قيمة بما تنقله اليك أدواتك الفكرية والحسية عن معنى الكلمات التى سمعتها والحركة التى رأيتها وكل ما هو غير ذلك. وبكلمات أخرى ، انك تسمع صوت شخص يتكلم ، انك « تسمع » المعنى الحرفى للكلمات ، انك تسمع أيضا التغير الصوتى ، وبالتالى يصل اليك المعنى الضمنى لما قاله هذا الشخص . انك « تسمع » صداعا أو ألما بالأسنان ، انك « تسمع » الحرارة أو البرودة ، انك « تسمع » أحاسيس الممثل الآخر وحالته النفسية ، انك « تسمع » رائحة الشخص الآخر ، وطريقة الشخص الآخر فى المشى ، وطريقته فى الجلوس ، انك « تسمع » أفكارك أنت . عندما تصغى حقيقة ، فانك « تسمع » كل ما يمكنك أن تدركه ، وكل الأشياء التى « نسمعها » تؤثر فينا بدرجة أو بأخرى . وعلى هذا ، فـ **الاصغاء هو الادراك** .

ومن الصعب على الممثل أن يكرس نفسه للاصغاء بكل الثقة فى تأثير هذه الطريقة . اننا نقلق على الجملة التالية التى سنقولها ، وعلى الجزء التالى من عملنا ، وبالتالى فإننا نميل إلى تحديد ارتباطنا بالممثلين الآخرين ــ وهذا اجراء خطير جدا .

اننا نؤدى تمرينا بسيطا على الاصغاء فى الفصل الدراسى . لقد تعلمته خلال سلسلة من الجلسات الخاصة التى كان يقودها عالم نفسى غير عادى ، وهو دكتور **ناتانيل براندن** . لقد قاد براندن سبع جلسات مع مجموعة مختارة من تلاميذنا ، مستغلا بعض الوسائل التقنية التى يستخدمها فى العلاج النفسى لنرى ان كنا سنجد أن بعضها قد يفيد

الممثلين دون أن يتورطوا فيما يتعلق بالعلاج · ولقد برز التمرين التالى على كل ماسواه خلال هذه الجلسات الرائعه :

يجلس ممثلان على الأرض بحيث يواجه كل منهما الآخر على أقرب مسافة ممكنة دون أن يتلامسا ، وبأى وضع يجدانه مريحا لهما · ويكون أحد الممثلين هو المصغى ، ويكون الآخر هو المتحدث · وليس على المصغى اى التزام على الاطلاق فى هذا التمرين ، الا بأن ينظر مباشرة الى الشخص الآخر وان يصغى اليه تماما · ولا يلزمه أن يتخذ اى رد فعل من اى نوع · ولكنه اذا شعر بأنه يريد أن يفعل شيئا ، أو يتصرف تصرفا لا اراديا ، فلا بأس · واذا لم يحدث شىء فلا بأس أيضا · وبكلمات أخرى ، ليس على المصغى أن يضطر الى أن يؤدى شيئا أو أن يريد ذلك ، بل عليه الاصغاء ببساطة ·

ويقدم المدرس للمتحدث مجموعة متتالية من جمل غير كاملة · وفى كل حالة منها ، يكرر المتحدث النصف الأول من الجملة كما أعطيت له ، ثم يتمها · ثم يكرر النصف الأول مرة أخرى مع نهاية جديدة · ويتكرر الاجراء حتى يقدم المدرس للمتحدث جملة أخرى غير كاملة · فمثلا ، يقول المدرس : « الشىء المفيد فى أن تصبح ممثلا هو · · · » فيقول المتحدث: « الشىء المفيد فى أن تصبح ممثلا هو أنك تكسب كثيرا من المال · الشىء المفيد فى أن تصبح ممثلا هو الحصول على فرصة الشهرة والاهتمام بك وتمييزك » · ويستمر المتحدث حتى يغير المدرس الجملة غير الكاملة ، وتكون الجملة الجديدة هى : « عندما كنت صبيا صغيرا · · · » ويواصل المتحدث تكرار « عندما كنت صبيا صغيرا كنت أكره الذهاب الى المدرسة » · · ·

ويسمح المدرس للممثل المتحدث بأن يبتكر أى نهاية للجملة اذا لم تخطر على باله نهاية حقيقية · ولا يهمه مضمون هذه النهاية ما دام استمرار التمرين وايقاعه لا ينقطع أو يضطرب : وفى وقت ما خلال هذا الاجراء سوف يكشف المتحدث ، عن وعى أو بدون وعى ، عن أحاسيس معينة تجاه أحد الأشياء التى يتحدث عنها · وسوف يتمكن المصغى ، الذى ليس عليه الا أن يصغى ، فى أغلب هذه الحالات من أن يدرك هذه الأحاسيس مهما بلغت فى دقتها · وفى أغلب هذه الحالات أيضا ، سوف يبدأ المصغى فى التجاوب ، قد يضحك أو يبتسم ، أو قد يصيح ، وقد يهز رأسه استنكارا وقد يمد يده ويلمس الممثل الآخر · **ويتعلم المصغى من هذا انه اذا اعتمد على الاصغاء ووثق فيه ، فانه يدرك أشياء لم يكن ليدركها بدونه** · وأهم من هذا كثيرا ، **أنه سيبدأ فى تلمس طريقه الى الاحساس** · وغالبا ما تتولد العاطفة والانفعال عن هذه الطريقة فى الاصغاء وتصبح المشكلة الكبرى أمام الممثل فى أغلب الحالات هى أن ينمى انفعالا صادقا فى مثل هذه الظروف التخيلية ·

وستتوفر للمصغي أيضا نبضات من آن لآخر تمكنه من أن يجسد (يتحرك ويلمس) ، نتيجة للأحاسيس التي تولدت في هذا التمرين . وانه لامر مدهش ومثير أن تتعلم أن مثل هذه النبضات قد تولدت من **الاصغاء الى الممثل الاخر** . ان هذا جزء أساسي من عمل الممثل (وغالبا ما يتم اهمال هذا الجزء) ، حيث ان الشخص الآخر هو أحد المصادر الهامة لكل ما يحفز ويثير في أي مشهد من أي سيناريو أو مسرحية . كما أن الممثل نفسه مستعد للتجارب مع العديد مما يحفز ويثير من داخله هو . وتجد في النهاية ، على أية حال ، أن أفضل المشاهد هي تلك التي يكون فيها الأخذ والعطاء بين ممثلي المشهد غنيا وزاخرا وكاملا ومبدعا ، وقبل كل شيء ، حقيقيا . وهي نتيجة يمكن الحصول عليها كأفضل ما يمكن ، بالاصغاء الكامل .

ودعنا لا نخدع أنفسنا ، اننا مرعوبون من اننا سوف ننسى الجملة التالية . ان الاجراء الكامل الذي يرتبط بتذكر الكلمات ونطقها ، لايكتفي بأن يبعد تفكيرنا عما يدور في المشهد ، بل يجعل من المستحيل ايضا الاصغاء الى كل ما يدور حولنا . ان احدى النقط المدهشة في صالح التمثيل السينمائي انه اذا كان هناك خطأ، يمكن اعادة التمثيل مرة اخرى . ولا ضرر هناك من اعادة التمثيل (ما دامت **الاعادة** لا تعني ثلاثين مرة من أجل شيء بسيط) . وتزيد أهمية الاصغاء في التمثيل السينمائي مائة مرة عنه في التمثيل المسرحي ، لأن اللقطة القريبة الأكثر اثارة في السينما ليست تلك المأخوذة للممثل الذي يتحدث ، بل تلك المأخوذة للممثل الذي يصغي . واذا تابعت عمل أي ممثل جيد (أو ممثلة جيدة) في فيلم روائي جيد أو عرض تليفزيوني ، فانك سوف تجد أن أفضل لحظات الممثل هي تلك التي تتحرك فيها شفتاه على الاطلاق ، حين **يصغي** فقط للممثل الآخر ويدع نفسه تتأثر بالظروف المحيطة به في تلك اللحظة . وفي واقع الأمر ، اذا كنت تحسن الاصغاء جيدا ، فانك سوف تجذب مركب الفيلم اليك وتغريه بأن يقطع الى لقطتك . هل يلزمني أن أقول المزيد ؟

ولاتنحصر أهمية الارتجال ، عندما يتم تطبيقه في تمرين داخل الفصل الدراسي أو أثناء اجراء تدريب (بروفة) على يد أحد المخرجين المحترفين ، في أن يتعلم المبتدىء كيف يمكنه أن يصغي جيدا وكيف يمكنه أن يتجاوب مع ما استمعت اليه كل حواسه . كم من مرة استمعت فيها الى شخص يهمك أمره حقيقة ، يقول وهو في حالة يأس أو حزن أو عذاب : « انني على ما يرام » ، وتحس أنت بالدموع تتجمع داخلك لأن ما سمعته هو عكس الواقع ؟ كيف يمكنك اذا أن تثق في الكلمات التي تقال ؟ وكيف يمكن اذا لأي شخص أن يقول ان أهم شيء في المسرحية أو السيناريو هو الحوار ؟ رأي تافه . ان أهم شيء هو ما **تحت** الحوار ، انه **ما يجعله يحدث** . ان ما **يكمن** فيما يقال ،وما تسمعه بكل حواسك ، هو

أهم شيء . ولا يمكنك ، الا عندما تسمع بكل حواسك ، أن تعرف ما الذى تعنيه فى الحقيقة الكلمات التى تقال ، وما اذا كان من الضرورى على الاطلاق أن تقال هذه الكلمات .

ولا يعنى هذا ان تعتبره ترخيصا لك بأن تغير الحوار كلما فضلت ذلك ، لمجرد أن تونى بار مؤلف هذا الكتاب قال : « الكلمات ليست مهمة » . ان الحوار الذى يقدمه الكاتب الجيد اقتصادى وواضح ويتناسب مع خلفية الدور . وسوف يكون له ايقاعه الخاص ونسيجه العاطفى الخاص أيضا ، واى تغيير فيه قد يسببه أضرارا جسيمة .

كنا منذ فترة وجيزة نؤدى مشهدا فى فصل دراسى ، كانت فيه امرأة منزعجة لأن الرجل الذى تعيش معه قد ذهب لزيارة ابنه ، الذى يعيش مع زوجته السابقة . ولقلقها من أن الرجل قد يريد أن يجدد علاقته بزوجته السابقة ، تتهمه المرأة بأنه يريد أن يفعل ذلك . ان الرجل يحب هذه المرأة وليس لديه أي نية لتركها . وترتفع حرارة المشهد حتى يصل الى ذروة حامية من النقاش . وعند نقطة معينة ينفجر الرجل مرتجلا : « اذا كان دا رأيك ، روحى فى داهية ! » .

فأوقفت المشهد . لقد أعطت الجملة المرتجلة للمشهد ولهذه العلاقة نسيجا جديدا تماما . أولا ، لم يكن فى امكان المرأة أن تستمر فى أداء بقية المشهد ، بعد هذه الجملة . لم يصبح فى امكانها أن تقول ما كتبه لها المؤلف لكى تقوله وتظل محافظة على امكان تصديقها والتعاطف معها . ثانيا ، لقد أعطت هذه الجملة للرجل صفات شخصية تتعارض مع ما سبق التمهيد له ، مما جعل من الصعب تادية المشهد بالتوازن المطلوب ، من وجهة النظر هذه . لقد أسلم الممثل نفسه لاحساس حقيقى ، ولكنه احساس خاطىء بالنسبة للمشهد .

من المهم أن تعرف الحوار كما هو مكتوب . واذا كانت هناك جملة أو كلمة تجد صعوبة فى نطقها ، ناقشها مع المخرج ودعه يجرى التعديل المطلوب أو يتصل بالمؤلف أو المنتج لكى يجرى التعديل بنفسه .

ولنعد الى الاستماع بجميع الحواس . هذا هو أول ما يهم المدرس ، حيث انه الشيء الأساسى جدا الذى يحتاج الممثل لأن يتعلمه . يجب على المدرس أن يدبر مشاهد بسيطة ، تكون الحركة بها بسيطة أيضا . وأفضل من هذا ، أن يدع الممثلين يجلسون خلال المشاهد ، بحيث لا يقلقون على تنفيذ ذلك الجانب من عملهم . ويجب أن ينصب كل اهتمام المدرس على ما اذا كان الممثلون يستمعون ويدركون العوامل الحافزة والمثيرة Stimuli أم لا ، وسواء كان ذلك حوارا أو نظرة أو خلاف ذلك . يجب أن يوقفهم اذا مر بهم شيء دون أن يلحظوه ، ويبصرهم بما فاتهم . وسيساعدهم هذا على أن يدركوا الحاجة الى الاصغاء بمزيد من الاقتراب . وبعد أن يتعلموا الاصغاء ، يمكن للمدرس أن يبدأ معهم فى العمل على اضفاء الحياة الجسدية

أيضا على هذه المشاهد ·

ويوضح المشهد التالي ما أقصد · رجل مهتم بامرأة ·

هو

متى ستعودين الى منزلك ؟

هي

بمجرد انتهاء نصف السنة الدراسية ·

ليست هذه مجرد كلمات · ان المعنى الضمنى ان المرأة لن تكون متاحة لكى يواصل ملاحقته لها · انه يتأثر قطعا بما قالته على قدر ودرجة اهتمامه بها ·

هو

كنت آمل ان تذهبى معى الى سان فرانسيسكو الاسبوع القادم لنشاهد افتتاح الاخراج الجديد لمسرحية هاملت ·

ان الكلمات تتضمن اهتمامه بها ، وتتضمن ايضا عرضا يتقدم به · ربما تشعر هى تجاه هذه التضمينات يجب ان تتعامل معه قبل ان تجيب ·

هى

أوه ؟

و « أوه » مجرد كلمة · ولكن قبل أن يعرف كيف يجيب ، عليه أن يدرك — من النظرة المرتسمة على وجهها ومن الطريقة التى قالت بها تلك الكلمة — اذا كانت هى مسرورة ، أو عدائية ، أم شغوفا ، أم لاهية ، فموقفها سيحدد أين يقف هو عاطفيا فى تلك اللحظة ·

ومن المهم أن يتريث المثلون لكى يمتصوا العوامل الحافزة والمثيرة التى تصيبهم قبل أن يستجيبوا · ويعنى هذا انه يجب على الممثل ألا يقفز مباشرة الى جملته التالية بمجرد أن ينتهى الممثل الآخر من كلامه ، يجب ألا يلتقط الاشارة لتحقيق هدف السرعة · هناك جسر بين الحافز والاستجابة · وعلى الممثل أن يستغرق وقتا مناسبا لكى يسمع الحافز ويمتصه ويدعه يؤثر فيه ، ثم يستجيب · أى عليه ، بكلمات أخرى ، أن يستغرق وقتا مناسبا لكى يعبر الجسر · قد يكون ذلك الوقت مجرد لحظة ، وقد يكون فترة واضحة ، ويعتمد هذا الأمر على الظروف المحيطة ، لكن لابد من التعامل مع الحافز قبل أن تحدث الاستجابة ، مثلما يحدث فى الحياة الحقيقية ·

قد يبدو هذا الأمر واضحا تماما ، ولكن كثيرا ما يغفل عنه المثلون · لقد ذكر لى أخيرا مخرج أحد المسلسلات التليفزيونية الناجحة أن أكبر مشكلة يقابلها مع الممثلين الجدد أنهم يخافون من أن يستغرقوا وقتا مناسبا · هل يعود هذا الى أن الممثل الذى مازال فى مرحلة التعليم كثيرا ما يسمع المدرس يصرخ قائلا « إلتقط الشارة » ، بينما المشكلة الحقيقية هى أن الممثل لا يصغى حقيقة ؟

٦

الشخصية

اننى أشير خلال هذا الكتاب الى الشخصية التى يؤديها الممثل . مع أننى من الناحية العملية قد هجرت هذه الكلمة بقدر ما أمكننى فى الفصل الدراسى . ولى فى ذلك أسباب قوية .

عندما يفكر الممثل فى تأدية شخصية ما ، فانه يضع نفسه داخل ذلك الشخص ، وهو شخص تخيلى . انه يضع نفسه بـ « اللبيسة » داخل حذاء ذلك المخلوق الآخر فى مخيلته ــ فى السنوات الأولى من تدريبه على الأقل ــ ويفقد نفسه . أما فى فصلى فاننى أقول للممثل انه كل الاشياء ــ انه مولود وفيه كل المشاعر وكل الحواس وكل البديهة ، ولكن أغلب هذه الأشياء مقفولة عنه بناء على طلب بيئته وثقافته . وعليه الآن ، كممثل ، أن يطلق سراح هذه الأشياء . واذا قبلت أن تكون كل هذه الأشياء ــ وهو ما يجب عليك اذا أردت أن تقول عن نفسك انك ممثل ــ يصبح لزاما عليك عندئذ أن تستدعى كل هذه الأجزاء من نفسك بما يتفق مع ما هو مكتوب ، بحيث تؤدى عملك على نفسك فى كل الأوقات ، وليس على شخص آخر تخيلى تحاول أن تحشر نفسك تحت جلده .

ان هذا المفهوم صعب فى تقبله . كان كذلك بالنسبة لى . لكن ، أليس صحيحا أنه لا يمكنك الا أن تستدعى نفسك الى عملك ، بالرغم من كل شىء ؟ أليس من الأكثر احتمالا أن تستجيب بصدق اذا ما عرفت أن الاستجابة المتوقعة هى ما تشعر به **أنت** ، وليس ما تعتقد أن شخصية أخرى تخيلية قد تشعر به ؟ وعندما يتم الاستعداد ، وتبنى نفسك كانسان يتفق مع ما هو مكتوب ، فانك تستجيب للدوافع باخلاص ، وتقدم ما يقصده المؤلف والمخرج . سوف تؤدى الشخصية ، ولكنك تؤدى عملك على نفسك ، وسوف تترك جانبا تلك الأجزاء من نفسك التى تسىء الى الدور ، ولا تستخدم الا الأجزاء الصالحة له . وستكون نفسك أنت حقيقة ، تكون أنت الشخصية فعلا ، لا أن تتظاهر بأن تكونها . وعلى هذا فاننى سأتفادى بقدر امكانى أن أشير الى « الشخصية » ، فى الصفحات التالية .

وهناك سبب آخر لكى تؤدى عملك على نفسك ، وهو أن الشيء الفريد والشيء الخاص الذى تملكه هو نفسك ، فلا يوجد شخص آخر مثلك ، وهذا هو ما يجعل منك سلعة أصلية مبتكرة تماما . لم ينجح أحد قط فى أن يكون **تراسى** آخر أو **هيبورن** أو **براندو** أو **بانكروفت** . ان كل ممثل ناجح حقيقة فريد فى نوعه ، يؤدى عمله على نفسه .

٧

التركيز

يشير **التركيز** ، فى تعبير بسيط ، الى حيث وكيف يمكنك أن توجه الأداة التى تستخدمها بأكملها وبكل تكثيف • فلا يمكنك أن تتأثر أو أن تستجيب اذا كنت تستخدم جزءا فقط من اهتمامك تجاه المحفزات الرئيسية الموجهة اليك • واذا كنت تؤدى دورا تمثيليا بينما أنت تفكر فى مشاكلك المنزلية ، أو فيما اذا كان المتفرجون راضين عن أدائك أم لا ، فأنت بوضوح لا تستغل الا نصف حياتك فقط • انك فى الحقيقة نصف ميت ، ان حواسك وذهنك وعواطفك ليست موجودة معك • لقد خلقت من نفسك وحشا صغيرا ، وهذا الوحش المسكين يعرج برجل واحدة ويد واحدة وعين واحدة ونصف مخ • انه قطعا لن يشعر بأى عاطفة وستكون حواسه خامدة • امنح هذا المسكين فرصة للتحسين ، بأن تستخدم كل اهتمامك •

لقد تناول فصل ٥ أهمية الاصغاء ، الذى يقع فى بؤرة التركيز • ان القدرة على التركيز أساسية للاصغاء • يجب أن تتعلم أن توجه اهتمامك من الصفر (ع الزيرو) الى العناصر المختلفة الموجودة فى المنظر اذا كنت تأمل أن تقدم أداء مقبولا ، فما بالك بالأداء الممتاز •

ان قوة التركيز تحتاج الى تمارين متعددة ، أعطها الوقت الكافى • وجه اهتمامك الى شىء محدد ، الى شخص محدد ، الى فكرة محددة ــ اخترها ، وانظر كم تطول المدة التى يمكنك أن تحافظ فيها على أن يكون اهتمامك موجها لها ، ولها وحدها ، الى أن يتدخل شىء آخر ويشتت اهتمامك • وسيساعدك ذلك على أن تتحقق من كل ما يرتبط بهذا الشخص أو الشىء ، وأن تحاول أن تفهمه ، وأن تدرس كل تفاصيله • استمر فى هذه المهمة ، وستجد نفسك قادرا بمرور الوقت ، على أن تستمر لامتدادات من التركيز أطول وأطول ، دون أن تعترضك أى مؤثرات دخيلة •

وللممثل السينمائى ميزة كبيرة عن الممثل المسرحى فيما يتعلق بامتداد التركيز • فتصوير الفيلم يتم على أجزاء وقطع صغيرة • ان طبيعة هذه الوسيلة للتعبير تتطلب هذا الاجراء • فمن غير العادى أن يستمر

التصوير الى أكثر من دقيقتين أو ثلاث دقائق فى حالة اللقطة الرئيسية master وانها لحالة شاذة اذا امتد تصوير اللقطة الرئيسية الى سبع أو ثمانى دقائق دون تقسيمها الى أجزاء صغيرة · ولكن هذا هو أقصى مدى للحاجة الى التركيز الممتد · وعندما ينادى المخرج « قطع » ينهار كل ما اتخذته من خطوات للتركيز فى تلك اللحظة · ومن الأفضل ألا يحدث هذا ، من الأفضل أن تستمر مرتبطا بالدور ولو جزئيا ، الى أن تحين اللقطة التالية أو الوضع التالى للتصوير · وعلى أية حال ، فأنت فى حاجة الى تركيزك الكامل أثناء تنفيذ كل لقطة ·

واذا ما وجدت بؤرة للتركيز فى المنظر فان ذلك سيساعدك على أن تعد هذا التركيز وأن تحافظ عليه · وسيزداد اهتمامك من لحظة الى أخرى ببعض الأشياء أكثر من سواها · والاحتمال الأكثر أنك ستكون مهتما بصفة خاصة بشىء واحد أو شخص واحد أكثر من غيره · هذا الشىء الذى يقع فى بؤرة تفكيرك يحتاج الى كل تركيزك · وبحصر تفكيرك فى شىء معين ، فانك تساعد نفسك على أن تجد الطاقة التى تحتاجها لأداء المشهد ، وستساعد الأداة التى تستخدمها على أن تستجيب للمحفزات التى تبدو أمامها أثناء ذلك المشهد · وستجد أيضا أنه قد أصبح من الأسهل عليك أن تستدعى تلك الشياطين الصغيرة المراوغة المختبئة ،التى نسميها العواطف والأحاسيس ·

لا يوجد تمثيل جيد بدون بؤرة مكثفة وتركيز · حتى الشخصية المفروض أن تكون متراخية وغير مبالية ، فلديها شىء تتركز حوله حياتها أو أسلوب حياتها فى تلك اللحظة · ابحث عنه وضعه فى بؤرة تفكيرك وركز · ان آلة التصوير تكاد تكون على أنفك ، انها ستعرف متى شردت أو شتت بؤرة تفكيرك بمنتهى السهولة أكثر مما يقدر عليه المتفرج المسكين الجالس فى أعلى التياترو · ستفوته اللمسات الخفيفة التى تفضح أمرك ، أما آلة التصوير فلا ·

واذا كان على الممثل أن يركز لفترات قصيرة من الزمن عندما يعمل فى السينما ، فهناك جانب آخر لتلك العملة ·· لا توجد عزلة للممثل السينمائى · نجد فى المسرح ، وبخاصة فى ذلك النوع من المسرح ذى الخشبة والستار ، أن المتفرجين موجودون فى الظلام ، وأن الضوء الموجه الى خشبة المسرح يوحى للممثل باحساس التواجد فى العالم الذى يعبر عنه المنظر الذى يجد نفسه فيه · لا يوجد ما يشتت تفكيره ، فكل من وراء الخشبة فى سكوت (نأمل ألا يحدث هذا أثناء مشاهدك المضحكة) . وقد تم عمل كل ما يمكن عمله لاعطاء الممثل الاحساس أن العالم الوحيد الكائن هو ذلك الموجود على خشبة المسرح · (من الواضح أننى أشير هنا الى الشكل الكلاسيكى للمسرح وليس الى أحد الأشكال التجريبية الجديدة ، فذلك أمر آخر ، وهناك كثيرون سواى أكفأ منى فى الحديث عنه) .

أما فى السينما فهناك ما لا حصر له مما يشتت الانتباه · فلا وسيلة هناك لكى تتفادى أن تلاحظ أن آلة التصوير موجودة وأنها موجهة اليك وأن المصور موجود خلفها · وهناك احتمال لوجود شخص آخر بجوار آلة التصوير يدير مفتاح ضبط المسافات · وهناك رجل آخر يضع يديه على مقبض العربة التى تحمل آلة التصوير ، وهو على استعداد لدفعها · وسوف يحرك آلة التصوير وكل من معها من الرجال عندما تكون أنت بالكاد قد بدأت تستعد للوصول الى اللحظة العظيمة التى تهمك · وهناك أيضا زميل آخر يجلس فى أحد الجوانب على مسطح ذى عجل يبرز منه ذراع طويل · ويتدلى من نهاية هذا الذراع لبضعة سنتيمترات ميكروفون يحركه ذلك الرجل عندما يوجهه ناحيتك أو بعيدا عنك · ويوجد فى المستوى العلوى رجال على ممرات علوية تقع عليهم اضاءة كافية بحيث لا يمكنك الا أن تراهم ، هم الكهربائيون الذين يركزون الأضواء ويضعون أمامها أقراص الجيلاتين الملونة والشبكات وشرائح الحجب حتى اللحظة التى تصبح فيها أنت مستعدا للتصوير · وفى المستوى الخلفى وراء آلة التصوير ، يوجد رجل متوتر هو المساعد الأول للمخرج ، فقد لفت نظره مكتب الانتاج بلا شك الى أن المخرج يستغرق وقتا أكثر مما يجب · وهناك بطبيعة الحال المخرج الذى يراقبك بكل قلق ، ومدير التصوير الذى ينظر اليك ، ولكن لمجرد أن يلحظ تأثير الاضاءة والظلال على وجهك · وهناك مساعدون لنقل أدوات التصوير ورجال مسئولون عن مكملات المنظر (الاكسسوار) وكهربائيون واقفون حول آلة التصوير (وربما يمضغون اللبان) · ومن المحتمل أيضا أن يتواجد المنتج والمنتج المنفذ والمسئول عن توزيع الأدوار وعدد من أصدقاء أى شخص يرتبط بالانتاج · وكل هؤلاء الأشخاص لا يبعدون عنك أكثر من أربعة أمتار أو خمسة ، وما لم يمكنك أن تمحو وجودهم بمعداتهم من تفكيرك وتركز على الممثل الآخر والمنظر ومكملاته ، فان آداءك سيكون مفككا وغير مؤثر ·

لا تقلق · ان التركيز شديد الشبه بقيادة السيارة · فبعد أن تمارسه بالقدر الكافى ، ستجد أنه من السهل ، أكثر وأكثر ، أن تمحو وجود كل هؤلاء الأشخاص وأن تخلق العالم الخاص بك ·

يجب أن نتعلم جميعا القدرة على العمل بالرغم مما يحيط بنا مما يشتت الفكر أو من الكوارث · كنا فى أحد فصول الصيف نؤدى مسرحية « الروح المرحة » فى بروفينستاون بماساشوستس · وفى الفصل الثالث ، أثناء محاولة التخلص من شبح الزوجة الأولى لبطل المسرحية ، كان على مدام أركاتى أن تشق طريقها فى الظلام الى اطار فتحة المسرح وأن تستند اليها حتى اذا ما عادت الاضاءة مرة أخرى نكتشف وجودها بعد انتصارها على طريقتها الخاصة · وحدث أنها فقدت طريقها فى الظلام الى فتحة المسرح ·

وكنت أنا أقوم بمهمة مدير المسرح ، ومن وراء المسرح سمعت صوتا رهيبا لوقوع الممثلة ٠٠ لقد استندت ممثلتنا الى حيث لا يوجد اطار فتحة المسرح ٠ وحدث وجوم ، فلقد استمع الممثل على المسرح الى صوت وقوع الممثلة بطبيعة الحال ، وسرعان ما سمعنا صوتا لرجل متشكك يسأل : « هل أنت بخير يا مدام أركاتى ؟ » ومرت ثانية واحدة قبل أن نسمع صوت الممثلة بوضوح من الصالة حيث سقطت من خشبة المسرح ، وهى تقول « نعم ، حرك مفتاح النور وساعدنى من فضلك » ٠ وأعيدت الاضاءة ، وساعدها البطـل على أن تتسلق خشبة المسرح ، وكانت بارتفـاع ٩٠ سنتيمترا ، وواصلت مدام أركاتى المسرحية دون أن تفقد أى وقت ٠ ولقد اعتقد جزء من المتفرجين على الأقل أن ما حدث كان ضمن النص ٠ لقد واصلت الممثلة الموقف بشكل جيد ، ولم تعان المسرحية الا فى أقل القليل٠

وقد يكون **نسيان جمل الحوار** نتيجة لواحد من عدة أسباب ، ولكن أكثر هذه الأسباب انتشارا هو قلة التركيز ، التى تتسبب فى اعتراض اجراءات الاصغاء٠ فعندما يتجول الفكر بعيدا عن المنظر ، يصبح من المحتمل نسيان جمل الحوار٠ (هذا بفرض أن المشهد قد تم حفظه جيدا من قبل) ٠ وأحد التحديات الكبرى التى يواجهها الممثل هى أن ينمى قدرته على التركيز الى الحد الذى يمكنه من أن يبقى مستغرقا فى دوره ، دون أن يعترضه أن يسرح بفكره ، طوال المدة التى يتطلبها المشهد ٠

واليكم كلمة عن التوتر ٠ فاذا لم تكن مسترخيا داخل الدور الذى تؤديه فانك ستتعرض لعدة توترات ، جسدية وعاطفية ، لا يمكن تجنبها ٠ هذه التوترات ستتعارض مع اجراءات الاصغاء ، انها ستكون حائطا منيعا لا يمكن للمحفزات والعواطف أن تخترقه ٠

يجب أن تتعلم كيف تسترخى ــ كيف تثق بنفسك تماما بحيث لا يتواجد أى توتر من أى نوع ، ما عدا ذلك الذى ينتمى الى الدور الذى تؤديه ٠ وعندئذ فقط يمكنك أن تصغى بصدق ٠ وعندئذ فقط يمكن للأداة أن تكون حرة بالقدر الكافى لكى تسمح لصفاتك الشخصية الفريدة والمثيرة للاهتمام بأن تصبح جزءا من أدائك (و « هو اكتمال يتمناه كل ممثل من صميم قلبه » على حد تعبير مؤلف غير مشهور) ٠

وكيف تتعلم أن تسترخى ؟ **بالتركيز** ٠ ويحدث أغلب التوتر لأنك تهتم بأشياء خلاف المشهد ، وغالبا بالقلق على جودة أدائك ٠ وكلما ازداد تكثيف التركيز على المشهد ، وعلى الاصغاء ، أصبحت أكثر استرخاء ٠

٨

الطاقــة

كثيرا ما كان يسألنى البعض ، خلال سنوات تدريسى ، « ما هى الطاقة ؟ وما هو القدر الذى يلزمنى منها ؟ وأن يمكننى أن أحصل عليها ؟ وكيف تفسر انه بينما تمتلك تلك الممثلة قدرا كبيرا من الطاقة فانها لا تصل الى أى شى ؟ » ٠

أعتقد انه لا يوجد أى شك فى ان هناك ممثلين معينين يسيطرون على اهتمامك بمجرد ظهورهم على خشبة المسرح ، سواء أردت أنت أن تمنحهم هذا الاهتمام أم لا ٠ لهؤلاء الممثلين حاســة قوية لفرص النفوذ والسلطان بصفة دائمة ، حتى ولو كانوا يؤدون أدوار شخصيات ينقصها النفوذ والسلطان الى حد كبير ٠ كما أنهم يملكون قدرا كبيرا من الطاقة ٠ انك تتوقع أن تحدث أمور ٠ انك تنتظر ردود أفعالهم ٠ فكل نظرة منهم ، وكل تجسيد ، لها معنى ولها وقع ، مع أنهم مجرد أشخاص ٠ انهم ليسوا مزودين بأى جهاز خاص فى أجسامهم ليخلق هــذه الطاقة ٠ (وسوف نتناول النفوذ والسلطان ببعض الفحص فى مكان آخر) ٠ من أين تأتى الطــاقة ؟ ٠

أعتقد أن **الطاقة هى النتيجة المباشرة لمدى اهتمامك بما يحــدث حولك** ٠ واذا كان مضمون المشهد ـ اذا كان ما يحدث أثناء فترة أدائك ـ هاما بالقدر الكافى ، فانك سوف تصغى بتكثيف كاف ، وتمتص وتستجيب بتكثيف كاف ، لكى تخلق الطاقة المطلوبة ٠

لقد مررنا بمرحلة (وانا استخدم هنا تعبير « مررنا » على أمل أن تكون هذه المرحلة قد انتهت) كانت الطبيعة تختلط فيها مع الواقعية ٠ ولكى يكون الممثل طبيعيا ، فى ذلك الوقت ، كان ينكش فى أنفه ويهرش مؤخرته ، ويبذل قدرا كبيرا من الطاقة لكى يتجنب أن يبذل قدرا كبيرا من الطاقة ٠ كانوا يتوقفون لفترات ، وكانوا يهرشون ، وكانوا يتلعثمون ، وكانوا يرفضون عن عمد أن يسمحوا لأنفسهم بأن يهتموا ، الا فى لحظات العاطفة القوية ، عندما كانوا لا يقبلون على الاطلاق ما هو أقل من قذف الأطباق والمقاعد فى أنحاء المكان ٠ وربما كان هذا النوع من الأشياء هو

أكبر فكرة خاطئة خرجت من طريقة **ستانسلافسكى** ، **أو « المنهج » method**
واذا راقبت شخصا يصغى أو يراقب عن قصد ، فان عينيك ستبقيان مثبتتين على هذا الشخص · بينما تجد أن تركيزك سوف ينتقل بعيدا عن المستمع أو المراقب غير المهتم · ومن الصعب أن تسحب تركيزك بعيدا عن شخص يبدو انه المهتم · وسوف يكون للمتفرجين نفس رد الفعل عندما يشاهدونك فى منظر يحدث فيه شىء أو يقال فيه شىء يتعلق بحياتك · واذا ابديت اهتمامك فان المتفرجين سيهتمون · واذا أبديت اهتمامك بالقدر الكافى فستكون هنــاك طاقة فى الطريقة التى تصغى بها ، وفى الطريقة التى تستجيب بها ، وحتى فى الطريقة التى تختار **ألا** تستجيب بهـــا ·

ولا يجب على الاطلاق أن تختار **ألا** تهتم بالمحفزات الموجــودة فى المشهد · فمثلا ، هناك رجل وامرأة فى أحد المطاعم · وبعد مناقشة قصيرة ، يقول الرجل انه سيغادر المكان · فاذا اختارت الممثلة أن تؤدى الدور باعتبار انه لا يهمها خروجه ، فانها تكون قد عملت على عدم تزويد المشهد بالطاقة · لقد وقع اختيارها على ما يفقدها طاقتها ، وعلى ما يصيب المتفرجين بالملل · وما لم **يتطلب** الموضوع منك ألا تهتم ، **فعليك دائما أن تهتم بما يدور بأقصى ما يمكنك منطقيا وفى حدود مضمون الموضوع ·**

ومن المهم لأقصى حد أن يعكس **التجسيد** مدى اهتمامك بنفس الدرجة · ان الطاقة الداخلية ، التى هى نتيجة لمدى اهتمامك ، تحتاج الى أن تتجسد ، حيث ان الاهتمام يولد رد فعل ملموس لكى يوضح أحاسيسك وينقلها الى المتفــرجين ·

لقد اختار اثنان من تلاميذى مشهدا من مسرحية **ادوارد آلبى « كل شىء فى الحديقة »** · ويبدأ المشهد بالزوج وقد فتح لتوه طراد ملفوفا فى ورق بنى اللون ، عليه اسمه وعنوانه ، ويحتوى على مبلغ ضخم من أوراق النقود · ويذهل الزوج ، ويتلعثم باحثا عن سيجارة ، ولا يعثر على واحدة ، ويفتح بعض الأدراج فيعثر على كمية أخرى من النقود · وينظر حولــه ويكتشف أن هناك كمية أخرى من النقود ، فلا يقدر على كبح مشاعره أكثر من هذا ، ويصيح مناديا زوجته · وتدخل الزوجة الحجرة وهى تتحدث عن الاستعدادات التى تمت بخصوص المشروبات والضيوف الذين أوشكوا على الوصول · ويواجهها بالنقود · وتقر الزوجة أخيرا بأنها هى التى ارسلتها اليه ، والتى وضعتها فى تلك الأماكن لكى يجدها · ثم تقدم له تفسيرا تلو الآخر عن كيف حصلت على هذه النقود · وهو يرفض كل تفسير منها · وأخيرا تظهر الحقيقة ــ لقد كانت تعمل كعاهرة فى فترات بعد الظهر حتى تكتسب نقودا أكثر لصالح العائلة ·

واختارت الممثلة أن تدخل الحجرة وهى تتحدث بطريقة عفوية عن المشروبات والضيوف ثم تسمح لمضمون المشهد أن يساعدها على أن تبنى

دورها تجاه لحظات القمة · ولكن كانت تنقصها الطاقة ، وكانت بداية مشهدها هابطة بوضوح عما يجب أن تكون عليه · وعندما ناقشنا حياة الرجل وزوجته ، سرعان ما اتضح لنا انه لو كانت الزوجة قد وضعت النقود بهذا الوضوح لكى يكتشف الزوج وجودها وأرسلت له طردا من مجهول ، فانها تكون عندئذ مدركة لأن مواجهة الأمر لابد أن تتم · انها مهتمة بمعرفة رد فعله لكونها أصبحت عاهرة ، مثلما تهتم أكثر الزوجات · وعلى هذا ، يجب عليهـا أن تدرك جيدا أنها عندما تأتى من المطبخ وهى تتحدث عن المشروبات والضيوف ، أنها ستواجه مسألة النقود ، وانه يجب أن يكون لديها نوع من التوقع عما سيتم قوله وما سيتم حدوثه · فاذا كانت مهتمة بهذا فان ايقاعها الداخلى سيكون مرتفعا ، وسيكون تركيزها الداخلى على المشروبات والضيوف أقل ما هو على زوجها ، وردود فعله ، وتفســـيراتها ·

وفهمت الممثلة الموقف ·· وبدأنا المشـــهد مرة أخـــرى ، وأصبح دخولها الى الحجرة يحمل مذاقا مختلفا تماما ، وينقل المشهد الى بداية قادرة على الحركة ، مع ترك مكان فسيح يتسع للفاعلية والحركة التى تنشأ تباعا · ان ما فعلته الممثلة هو أنها غيرت موقفها العاطفى قبـل دخولها : انها أصبحت تهتم بما سوف يحدث · وجاءت النتيجة فى صورة طاقة متزايدة ومشهد يثير الاهتمام بفارق كبير الى الأحسن ·

ويمكن للمدرس أن يوضح هذه النقطة بسهولة بأن يأخذ مشهدا قويا ويخبر الممثلين بأنعليهم أن يتخذوا ما يلزم من تعديل بحيث لا يهتمون كثيرا بالمحفزات المتوفرة داخل المشهد ، كأن لا يهتموا بأن الزوج قد وجد لنفسه امرأة أخرى ، أو أن المرأة قد فقدت جنينها لتوها وبذا ضاعت منها فرصة أن تصبح أما الى الأبد ، أو ما الى ذلك · وبعد تأدية المشهد ، يقوم الممثلون بأداء نفس المشهد مرة أخرى لكن مع اجراء التعديل بحيث يهتمون كثيرا بظروف المشهد · ويمكن للتلاميذ أن يلحظوا الفرق بأنفسهم ·

دعونى أضيف شيئا يتفق عليه كل مدرس جيد وكل مخرج جيد وكل ممثل جيد أيضا · من المهم ، اذا أردت أن تولد الطاقة على أى مستوى، أن تكون أداة الممثل فى حالة صحية سليمة · ويدهشنى أن الممثلين الذين لا يملكون سوى أجسامهم كأداة لحرفتهم ، كأداة وحيدة متاحة للاستخدام فى مهنة اختاروا أن يكرسوا لها حياتهم ، يسيئون استخدام هذه الأداة · ولا يقف هذا عند حد التـــدمير البدنى لهذه الأداة بالاسراف فى تناول المشروبات الكحولية والسجائر والمخدرات ، بل هم يلحقون بها الأذى من فوضى استخدام هذه الأداة عن طريق العادات السيئة فى النوم ، والعادات السيئة فى الأكل ، ورفض أداء التمرينات الرياضية · وبكلمات أخرى ، أنهم يفعلون بأداتهم ما لا يمكن أن يفعله عازف الموســيقى العاقل بآلة الكلارينيت أو الكمان أو البيانو الخاصة به · هل يمكنك أن تتصور عازفا

للبيانو فى الكونسرت يترك البيانو الخاص به ماركة ستاينوى فى مكان بدون سقف معرضا للأمطار والثلوج حتى يحين موعد الحفل الموسيقى التالى فيجعلهم يجرجرونه الى خشبة المسرح ؟ وبدون اعادة ضبط أوتاره ؟ هل يمكنك أن تتصور عازفا على الكمان يفعل نفس الشىء مع كمانه من ماركة ستراديفاريوس ؟ الا أن الممثل ينام بطريقة سيئة ، ويأكل بطريقة سيئة ، ويشرب الخمور بافراط ، ويدخن بافراط ، ويصبح مترهلا ويتضخم جسمه ، الى الحد الذى يختفى فيه أى شبه بين أداته الحالية والأداة التى بدأ بها ، والتى كان يعتقد أنها ستكون متاحة له طوال حياته ٠ ياله من اهدار فظيع ، وياله من غباء ٠

وقبل أن تذهب بعيدا ، دعنى اذكرك بشىء ، لقد استخدمت كلمة **افراط** ٠ أرجو ألا يفهم أحد اننى قصدت أن يعيش الممثل عيشة الراهب ٠ اسىء هذا الفهم تماما ٠ ان هذا لأسوأ من السير فى الاتجاه الآخر ٠ أنت فى حاجة لكى تدرب **جميع** حواسك ٠٠ أنت فى حاجة **فعلا** لتجارب جديدة ، حتى يمكن للأداة أن تمس القاع فى كل شىء تقريبا ٠ فتمتعوا بأنفسكم اذا ، ولكن تذكروا ، انه قد يكون عليك فى الدور التالى الذى ستؤديه ، أن تبدو فى صحة جيدة شكلا وصوتا ٠ ان الممثلين الذين يعتنون بأنفسهم يبدون أصغر سنا وأكثر جاذبية ، ويقودون بصفة عامة حياة مهنية أطول وأكثر نجاحا ٠

٩

العــواطف

ان أصعب مشكلة فردية يواجهها الممثل هى توليد عاطفة حقيقية فى اللحظة التى يتطلبها الدور · اننى أفترض انه لكى يكون الأداء مؤثرا (أى لكى يؤثر فى المتفرجين على مستوى عاطفى) فان هذا الأداء يجب أن يعتمد ، الى حد ما على الأقل ، على أن يكون الممثل قد مر بتجارب شخصية لعواطف حقيقية مماثلة ·

ولما كان التعبير الحر عن العاطفة يعتبر بصفة عامة من المحظورات فى ثقافتنا ، فقد تمكنا عندما كنا من صغار البالغين من غلق أجهزتنا العاطفية بكل نجاح بحيث انها لم تعد تتجاوب مع أى حافز أو اثارة · ومنذ كنا أطفالا صغارا ، كانوا يقولون لنا : « لا تصرخ ، لا تصيح ، لا تبكى ، كن ولدا طيبا ، كونى بنتا طيبة » ، الى أن بدأنا نشعر بانه من الخطأ أن نصيح أو أن نغضب أو ـ وهذا هو أقصى شىء مأساويا ـ أن نتمتع بمرح نقى مفرط · اننا محملون بالاحساس بالذنب اذا ما عبرنا عن النزوات والاندفاعات التى ولدنا بها ، الى حد اننا نقفل عليها فى ركن سحيق ونرمى المفتاح بعيدا ·

ان جميع الأطفال المتمتعين بصحة سليمة مولودون مزودين بكافة العواطف والأحاسيس ، متاحة ومستعدة للتجاوب · ولم نكن كأطفال فى أى حاجة لتعليمات لكى نصيح عندما تبتل لفائفنا ومناشفنا ونحس بعدم الراحة ، أو لأننا جائعون أو لأن معدتنا تتألم · لم نكن فى حاجـة لأى مساعدة لكى نغتاظ الى أقصى حد عندما يتم سحب الثدى أو البزازة منا قبل أن نحصل على ما نريد · لقد ولدنا جميعا ونحن حيوانات صغيرة تتمتع بكامل الحرية ، وكل ما علينا أن نفعله عندما نقرر أن نصبح ممثلين هو أن نتعلم مرة أخرى أن نصير حيوانا ، وأن نتعلم عندئذ ، من خلال المهنة والموهبة ، أن نتحكم فى هذا الحيوان بحيث يؤثر فى المتفرجين ·

ان الحواس سوف تفعل الكثير من أجل تحرير العواطف ـ أكثر مما يفعله أى شىء آخر باستثناء الاصغاء / الادراك · وهذا هو السبب فى أن عددا كبيرا من مدرسى التمثيل العظام يجعلون الممثلين الشبان ينهمكون

فيما يسمى عادة بتمارين **ذاكرة الادراك** .

ليس من الكافى أن نحاول اعادة ايقاظ الحواس وجعلها متاحة من أجل أداء التمثيل ، بل يجب أيضا أن تكون مستعدة للتجاوب ، فهى فى الطريق المباشر الى العواطف فى حالات متعددة . اذا تذكرت بكل وضوح الرائحة والمظهر المحدد لغرفة الدفن ، فانك تصبح أكثر قابلية لكى تعيد ممارسة الاحساس بالحزن عند فقد شخص عزيز ، أكثر مما اذا حاولت ان تتذكر نفس الشخص العزيز فى ظروف عامة . انه صوت الشخص العزيز وهو يقول شيئا ما ، أو التعبير على وجهه ، هو الذى يحرك العاطفة ، فقلما تنطلق العاطفة من التفكير ، « كنت أحب أمى . كنت أحب أمى . كنت أحب أمى » . (لا تنس ان التجاوب العاطفى هو مجرد جزء مما هو مطلوب . يجب أن يتوفر أيضا التجاوب الجسدى ، والتجاوب الفكرى ، وتجاوب الحواس . وفى كلمات أخرى يجب أن تتجاوب الأداة كلها . ان العاطفة وحدها لا تشكل تمثيلا جيدا) .

ومادمنا نتحدث عن تجسيد العواطف ، فان أحد الممنوعات التى أؤيد منعها بشدة هى استخدام الوجه كأداة تمثيل . لا تفعل ذلك . ان وجهك يرتبط بشكل حميمى جدا بباقى جسدك ، بحيث يصبح من المستحيل عمليا ألا يفعل شيئا من تلقاء نفسه ، وبدون أى مساعدة منك ، عندما نتأثر عواطفك أو حواسك . ثق بوجهك ، انه سوف يفعل ما يلزم فعله ، وما هو أكثر أهمية انه لن يفعل ما ليس ضروريا . ان الممثل الذى يعتمد على وجهه يفقد جاذبيته فى السينما ، لأن تركيز المتفرجين موجه وأن أى تجسيد يتم تكبيره عن طريق الحجم أو التركيز أو كليهما . ان هذه المبالغة فى نشاط الوجه تصبح غريبة غير مرغوب فيها .

لا تعتمد على كلامى هذا فقط ، بل راقب الممثلين والممثلات الذين تفضلهم والأكثر نجاحا . وسترى أنهم لا يفعلون الا القليل ، ومع ذلك فأنت تعرف كل ما يدور خلف وجوههم وخلال كل أداتهم . وفى لقاء مع ديك كافيت قال **آلان بيتس** : « ان الفكر يظهر أمام الكاميرا » . ان هـذا الممثل المسرحى البارع يفهم الطبيعة الخاصة بالتمثيل السينمائى حقيقـة .

كل هذا يؤدى الى شىء واحد . مثل الصدق . لا تبالغ . لا تحاول أن تبين أو توضح أى شىء الا ما هو صادق . وكن بسيطا .

وهناك هؤلاء الذين لهم فى حياتهم الحقيقية وجوه مفعمة بالحيوية والنشاط . وبالنسبة لهؤلاء فان كثيرا من نشاط الوجه طبيعى وصادق الى أقصى مدى . قد يكون الأمر كذلك ، ولكن الصدق الحقيقى قد لا يكون صدقا تمثيليا جيدا . ومادامو يقومون بأدوار أشخاص يتميزون بوجه متحرك جدا فانهم يكونون فى وضع سليم تماما . الا أن هذا النوع من التجسيد لا ينطبق على الجميع . وعليه يصبح هذا الأداء فى غير مكانه

مع أى نوع آخر من الأشخاص ، وبالتالى يحدد هذا نوع الأدوار التى يمكن لهؤلاء الممثلين أن يؤدوها • يمكنك دائما أن تزيد من نشاط الوجه اذا كان هذا ما تريده ، ولكن من الصعب جدا أن تبسط من نشاط حركة الوجه اذا كان هذا ليس فى امكانك فى الحياة الحقيقية أصلا •

وبفرض أن مدرسك أو ستانسلافسكى أو شيئا ما فى هذا الكتاب أو البديهة قد ساعدتك على أن تطلق حرية عواطفك بحيث ان أداتك العاطفية أصبح فى امكانها أن تتجاوب عندما تلتقى بأى حافز ، فانه يلزمك الآن أن تتعرض لمشكلة (أو مشكلتين) قد لا تكون قد خطرت على بالك من قبل •

ان أحد العيوب الشائعة لدى الممثل الردىء أو قليل الخبرة ان المستوى العاطفى لأدائه خلال المشهد نفسه يفتقد التماسك والثبات • انه يزداد قوة أو يضعف حسب ما اذا كان الممثل يصغى أو يتكلم ، مرتاحا أو مجهدا ، أكثر اندماجا أو أقل اندماجا فى الدور عند تلك اللحظة المعينة • وبكلمات أخرى ، ان المشهد لم يعد له خط مستمر من العاطفة • كما أن الممثل غير الخبير قد يحدث تغييرات عاطفية مفاجئة ، وهذه التغييرات غالبا ما تضفى الكذب على صدق العواطف المرتبطة بالأداء •

اننى استخدم تشبيها قياسيا فى غرفة التدريس الخاصة بى : العواطف مثل السيارة التى تهبط منحدرا • انها ستزداد سرعة وتكثيفا كلما تحركت تجاه أسفل التل ، أو الذروة ، ما لم يتسبب شىء ما فى ابطائها أو دفعها فى اتجاه آخر • واذا استعملت الفرامل فى السيارة التى تتجه الى أسفل المنحدر فانها لن تتوقف مباشرة ، بل ستستمر فى الحركة أو تنزلق قليلا أو تبطىء من سرعتها • واذا أدرت عجلة قيادة السيارة فان السيارة لن تستدير فى زاوية قائمة ، بل تستدير فى قوس بحيث تمر فترة زمنية قبل أن تتجه الى الاتجاه الجديد •

وينطبق نفس الشىء على العواطف • اذا كنت تحس احساسا صادقا بعاطفة ما فلا يمكن أن تتوقف فجأة تحت ضغط مؤثر جديد • يلزم مرور كمية معينة من الوقت حتى تحل محلها عاطفة جديدة • لقد شاهدتم جميعا ذلك وهو يحدث أمامكم : ممثل يضحك بصوت صاخب على شىء ما ، ثم يتوقف فجأة ويصبح جادا • واذا نظرت حولك ، وأفضل من هذا اذا نظرت الى نفسك فى المرة التالية ، فان شيئا مضحكا حقيقة يحدث • سوف تكتشف أن احساسك بالتسلية لا يتوقف فجأة ، حتى بعد أن توقفت عن اصدار صوت الضحك • ان الاحساس ما زال مستمرا بالرغم من أن شيئا (حافزا ما) ألهاك وأبعد ذهنك عما جعلك تضحك الى شىء آخر جديد • وكلمة **انتقال** تعنى بوضوح تغييرا من حالة الى أخرى ، واذا تذكرت تشبيه السيارة التى تتجه الى أسفل المنحدر ، فانك سوف تحدد فترات انتقالك

بصدق ، وسوف تؤثر بها فى المتفرجين ٠

ان كل دور يتكون من عدد من الانتقالات من عاطفة ما أو فكرة الى أخرى ٠ والممثل محاط بالحوافز والمؤثرات التى يجب عليه أن يسمعها ويستوعبها ثم يستجيب لها ٠ وبمرور الوقت يصيبه مؤثر آخر مولدا عنده عاطفة أو فكرة مختلفة وعليه أن يعد الانتقال من احداها الى الأخرى ٠

ومما يساعدنا أن نراعى أن هناك قنطرة نعبر عليها من احساس الى آخر ٠ انك على أحد الجانبين ٠ ويحدث شىء يدفعك الى الجانب الآخر ٠ يجب أن تستمع اليه وأن تستوعبه ٠ سوف يؤثر عليك عندئذ ويؤدى بك الى أن تنتقل عبر القنطرة الى الجانب الآخر ، حيث تكون العاطفة الجديدة فى انتظارك ٠ ولكى يحدث هذا يجب أن تستغرق الوقت الكافى لكى تتعامل مع المؤثر أو الحافز الذى أصابك ، والذى سوف يدفعك عبر القنطرة ـ خلال الانتقال ٠

وقد تعبر هذه القنطرة أحيانا فى لمح البصر ٠ الا أن الأمر يحتاج فى أغلب الأحوال الى لحظة أو اثنتين حتى تتم الاجراءات كلها ، ولا يجب عليك أن تخشى أن تستغرق ذلك الوقت اللازم ٠ ان المتفرجين لن يشعروا بأى ملل مادمت مرتبطا ومهتما حقيقة بما يحدث ، انهم فى حقيقة الأمر سوف يعملون معك وانت تجتاز فترة الانتقال ٠ وعلى هذا فلا داعى للعجلة ٠ **خذ الوقت المناسب لكى تتعامل مع المؤثر الذى أصابك ٠**

واليك مثالا ٠ لقد استلمت لتوك خطابا يخبرك بأنك قد فزت فى مسابقة وأن الجائزة التى ستحصلين عليها هى رحلتان مدفوعتا الأجر الى باريس لك ولمن تحبين معك ٠ وتسرعين لتخبرى زوجك وانت مثارة لما تتوقعينه من متعة ٠ وبدلا من تبادل هذه العاطفة بمرح ، يخبرك زوجك وهو مكتئب بانه مريض جدا ، وانه لا يمكنه أن يفكر مطلقا فى رحلة طويلة ٠ عليك الآن أن تعبرى القنطرة من المرح الى الكآبة واليأس أو الخوف ٠

لا يمكن أن يحدث هذا فورا ٠ ان المؤثر (قراره) يصيبك ٠ انه يؤثر فيك ، ويختفى المرح ٠ وتبدأ العاطفة الجديدة فى الظهور لتحل محل المرح ٠ وكل هذا يستغرق وقتا ، وعليك أن تستغرقى الوقت الذى يسمح لهذا بأن يحدث ٠ ولقد استمع المتفرجون أيضا لما دار ، انهم يؤكدون ذلك ، **انهم يحسون معك** ٠ ومادام الانتقال فى الحياة الحقيقية يستغرق وقتا ، فلن يبدو الموقف حقيقيا ما لم تستغرقى الوقت المناسب الذى يتوقعونه لهذا الانتقــال ٠

أليس من البلاهة أن تبكى ممثلة بحرقة ، وعيناها تدمعان وأنفها تسيل ، لأنها اعتقدت أن كلبها قد دهسته سيارة ، ثم تعبر فجأة عن فرحتها لأن الكلب يدخل الحجرة قافزا هنا وهناك ، دون أن يبدو عليها أى أثر متبق من الدموع أو من الأنف التى تسيل أو من التنفس بصعوبة وباقى الأعراض الجسدية والعاطفية التى لازمت حزنها ؟

وبالمناسبة ، وان كان هذا قد يبدو استطرادا ، الا انه من بين الأشياء التى تزعجنى الى حد كبير • اننى لا أذكر أبدا أننى شاهدت شخصا يبكى دون أى يذرف دمعة صغيرة على الأقل • ما عدا الممثلين والممثلات ، فهم يصدرون أصواتا مضحكة ويشهقون أثناء بكائهم على الناشف • ان آلة التصوير قريبة جدا بحيث لا تجدى معها مثل هذه السذاجة • اذا لم يكن فى امكانك أن تبكى فلا تحاول أن تزيف البكاء ، الا اذا كنت ستؤدى هذه المهمة موجها ظهرك لآلة التصوير ، أو بأن تجعل أخصائى الماكياج يرش شيئا داخل عينيك ليجعلها تذرف دموعا ، حتى يبدو تنهدك وكل ما تأتيه من حركات والتفافات حقيقيا الى حد قليل على الأقل • واذا فشل كل هذا وكنت فى وضع يمكنك من أن تفعل ما يأتى ، فاطلب من المخرج أن يجعل أخصائى الماكياج يضع نقطتين من الجلسرين على خديك من أجل اللقطات القريبة بحيث تبدو وكأنك ذرفت دمعتين • ويمكن للمخرج أن يدخل هذه اللقطات القريبة فى سياق اللقطة الرئيسية بحيث تنسجم هذه اللقطات مع تلك اللقطة •

وعندما تنتهى من تأدية هذا الدور ، أقترح عليك أن تبحث عن المساعدة ، بأن تتعلم كيف تتحكم فى قناتى دموعك لكى تكونا تحت طلبك عندما تحتاج الى ذلك كممثل • ربما يكون فى امكان مدرس التمثيل أن يقدم لك هذه المساعدة • وربما يحتاج الأمر الى طبيب نفسى أو محلل نفسى أو الى شخص ما لكى يلكمك فى أنفك • من الأفضل لك أن تفعل شيئا بخصوص الفرصة التالية للبكاء ، حتى تتجه آله التصوير الى شىء حقيقى يحـــدث •

وهناك شىء آخر يفشى مسألة البكاء ويفضحه ، بحيث يدهشنى أن كثيرا من الناس لم يلحظوه من قبل • فقبل أن يبكى أغلب الناس نجد أن عيونهم تبتل ، ويتغيرلون وجوههم وتبدأ أنوفهم فى الاحمرار • ولا توجد طريقة على حد علمى يمكن أن تزيف بها هذه الأعراض • واذا لم يحدث لك هذا قبل أن تبدأ فى البكاء فان أقوياء الملاحظة من المتفرجين سوف يدركون أنك تزيف البكاء • سوف يدركون ذهنيا انه من المفروض انك تبكى ، ولكنهـم لم يتأثروا • وواجبنا بطبيعة الحـال هو أن نؤثر فى المتفرجين ونحركهم • وقد لا يعرفون بالتالى لماذا لم يتأثروا ولم يتحركوا الا أن بعضهم يعرف ما يحدث عندما يبكى الناس ، ويعرف أن هذا لا يحدث لك الآن •

ويعود أحد الأسباب الحقيقية لفشل الممثل فى البكاء الى انه غالبا ما يحاول أن يبكى • انه يحاول أن يظهر عاطفة أكثر الاحتمال أن الشخص العادى فى الحياة الحقيقية يحاول أن يكتمها أو يبطلها • ففى الحيـاة الحقيقية ، يجعلك حافز ما تريد أن تبكى ، وتحاول أنت الا تبكى • ويجب عليك كممثل أن تفعل نفس الشىء ، لان الصراع ضد الدموع الدانية هو

الذى يدركه المتفرجون ويشاهدونه ٠ان صدق هذا الصراع يوضح للمتفرجين أن شيئا حقيقيا ومؤثرا يحدث الآن ، ويجعلهم يريدون أن يبكوا معك ٠

تذكر هذا : ان صراعك لمقاومة البكاء يجعل المتفرجين يحسون برغبة فى البكاء ٠ وعندما تنهار مقاومتك وتظهر دمعة فى عينيك فان المتفرجين سيبكون معك لأنك أدمجتهم فى مشكلتك وأصبحوا مدركين الآن لما تحس به (ولكن على مسافة آمنة منك كمتفرجين) ٠ وتعتمد هذه النتيجة بطبيعة الحال على فرض أن أداتك أصبحت حرة بالقدر الكافى لتستقبل الحافز وتستجيب له ٠ أداة يمكنها أن ترغب فى البكاء أو فى الغضب عندما يقابلها الحافز المناسب وحتى يتولد الصراع لمقاومة هذه الرغبة ٠

ان الدفع فى اتجاه عاطفة ما خطأ شائع فى التمثيل ٠ اذ يحاول الممثل أن يخبر المتفرجين بما يحسه بينما هو لا يحس شيئا حقيقة ، وذلك بأن يحاول خلق أعراض تلك العاطفة دون توفر أى شىء حقيقى يجعل تلك الأعراض تحدث ٠ هذا الخداع لا ينطلى على المتفرجين ، انهم ببساطة لن يتأثروا بما يحدث ٠ ولا الممثل نفسه ٠

يجب ألا تحاول أن تقنع المتفرجين بأنك تحس شيئا ٠ **يجب أن تقنع نفسك** ٠ ولا يمكنك أن تقنع نفسك مالم يكن هناك شىء يحدث فعلا ٠ واذا كنت حقيقة تشعر بعاطفة ما فان الأشياء الصحيحة سوف تحدث ، وسوف يقتنع المتفرجون ، ويتقاسمون تلك العاطفة مع الممثل ويتأثرون بهـا ٠

ومن الصعب جدا أن تجسد أكثر من عاطفة فى وقت واحد ٠ ومع هذا فكثيرا ما نواجه حالة نحتاج فيها الى أن نجعل المتفرجين يعرفون أن ما يبدو على السطح ليس هو ما بالداخل ٠

وكان أحد المشاهد التى نفذناها أخيرا فى حجرة الدراسة ، يدور حول زوجة مضطربة فى أعماقها لأن زوجها لم يعد يذهب الى عمله ٠ لقد استحوذت عليه فكرة انه فى حاجة الى استلام ما يصله من البريد ، اذ أخذ يراسل أشخاصا فى جميع أنحاء العـالم ويطلب مجلات لا يقرأها على الاطلاق ٠ ولا تريد الزوجة فى بداية المشهد أن تحيط زوجها علما بمدى اضطرابها ٠ ولهذا يلزمها أن تبدو عادية أمامه ٠ ومع استمرار المشهد يبدأ نقاش بينهما بعد فترة ، وهنا يمكن للزوجة أن تطلق العنان لما تحس به فعليـا ٠

وكانت المشكلة أمام الممثلة انها اذا اكتفت بأن تبدو عادية فلن يتضح أن هناك صراعا مستترا ، بينما هناك توتر مستتر ٠ وما يجب عمله اذا ، هو البحث عن الطريقة لكى نسمح للتوتر المستتر لكى يؤثر مبكرا على تجسيد الأداء فى المشهد وبحيث يبدو المظهر العادى وكأن له حافة يمكن أن يراها المتفرجون ولا يراها الشخص الآخر ٠ وعلى هذا يجب على الممثلة أن تكتشف أولا ما هى أحاسيسها الحقيقية فى المشهد وأن تطلق لها العنان

خلال عدة تدريبات (بروفات) . ويجب عليها فى التدريبات التالية أن تبدأ فى كبح واحتواء أحاسيسها الحقيقية بحيث تحجب عن زوجها أن يرى حقيقة ما تشعر به . وسيخلق هذا الصراع عدة توترات تؤثر على تجسيدها للدور ، بحيث تدع المتفرجين يعرفون أن هنـاك شيئا **تحت** موقفها الذى يبدو عاديا تجاه بقاء زوجها فى المنزل حين يجب أن يذهب الى مقر عمله . وعند مناقشة الايقاع واعتراض التجسيد (فصل ١٤) سأتناول بعض الأشياء التى تبين للمتفرجين بكل وضوح هذا الازدواج فى العاطفة . افحص ذلك الفصل بمنتهى العناية .

ان البناء العاطفى فى مشهد مكتوب بعناية يعتمد على سلسلة من المؤثرات يتم تقديمها الى الشخصية . وعلى كل من هذه المؤثرات أن يوفر دفعا عاطفيا جديدا حتى يحدث البناء ويتم . والا فان السيارة ستصل حتما الى أسفل التل وتبدأ فى الابطاء من سرعتها .

وتستجد المشاكل عندما لا يدرك الممثل تماما أهمية التأثير من لحظة الى أخرى داخل المشهد . فاذا كنت مثلا فى حاجة الى شيء محدد وتبدأ محاولتك للحصول على هذا الشيء ولا تتمكن من ذلك ، فان هذا الفشل سيولد عندك رد فعل عاطفى . واذا استمررت فى محاولتك للحصول على هذا الشيء واستمررت فى الفشل فان العاطفة التى يولدها الفشل ستزداد وضوحا أكثر وأكثر الى أن يتم البناء لعاطفى ، مالم يتسبب مؤثر آخر فى ابطاء تكثيف هذه العاطفة أو فى تغيير اتجاهها .

ولنأخذ المشهد التالى كمثال : رجل والمرأة التى يعيش معها فى منتصف مناقشة حامية لأنها تريد أن تصبح سائقة تاكسى ، مثله . وهو يريد أن يقنعها بالتخلى عن هذه الفكرة .

داخلى . شقة . ليـــل

نيك

ما الذى تنويه ؟

تونى

اننى أنوى أن أبتدىء فى قيادة تاكسى .

(انها بهذا تقـدم عقبة فى طريق هدفه ، أو حاجتـه . ويصيبه هـذا بالاحبـــاط)

نيك

لابد أنك قد جننت ؟

(انه يقدم عقبة فى طريق هدفها ، أو حاجتها . وهذا بدوره يصيبها بالاحباط ويضايقها) .

تونى

لـماذا ؟ أين الجنون فى هذا ؟

(مرة أخرى ، انها لا تتراجع عن رأيها) .

نيك

لأنك امـرأة !

(ولا هو أيضا . وينطبق هذا النموذج على أغلب توازن المشهد) .

توني

ماذا تقصد بهذا؟ أنا لا أصلح لأن أقود تاكسيا لأننى امرأة ؟

نيك

لا ، اللعنة ! انه يعنى ان هذا ليس بالنوع المناسب من العمل للمرأة .

توني

هناك نساء كثيرات يقدن تاكسيات فى الوقت الحاضر !

نيك

هذا صحيح ! ولكنهن يختلفن عنك ! وأنا لا أهتم بهن . أنا أهتم بك ، وهذا عمل خطير جدا !

توني

يمكننى أن آخذ بالى من نفسى .

نيك

لا يمكنك ذلك اذا كان هناك مسدس مصوب الى رأسك أو سكين مصوب الى حلقك . لا يمكنك ذلك مع شخص يبلغ وزنه قدر وزنك ثلاث مرات .

توني

سأفعل ذلك .

نيك

لا ، لن تفعلى !

توني

سأفعل !

نيك

اذا بدأت تقودين تاكسيا فان الأمر بيننا يكون منتهيا .

توني

ماذا تقصد بهذا ؟

نيك

أقصد أننا لن نعيش معا اذا ما بدأت هذا العمل .

(ولهذا المؤثر اتجاه جديد . انه يدفع المرأة لتصرف جديد) .

وتنظر اليه للحظة ، ثم تندفع الى الدولاب ، وعندما تصل اليه تخرج منه حقيبة ملابس . وتجمع بعض الأشياء فى غضب واضح خـلال المرحلة التالية ، وان كان نيك لا يلقى بالا الى ما تجمعه ، بل يستمر فى القاء مواعظـه .

نيك

هنـــاك رجـال يزنون تسـعين كيلوجـــراما ومع ذلك لا يستطيعون شيئا أمام بلطجى يريد الحصول على نقودهم . وهنـــاك رجال ضاعت حقوقهم أمـام شخص أحمق يصطدم بسيارتهم ثم يوجه اليهم اللوم على الحادث . انهم يغادرون سيارتهم وبيدهم رافعة حديدية أو مضرب بيسبول ويهجمون عليك . ما الذى يمكنك أن تفعليه بحق الجحيم عندما يحدث هذا لك ؟ ها ؟ ماذا ؟

(تونى لا تقول شـيئا ، انما تستمر فى جميع الأشياء) .

اللعنة ، تحدثى الى . ماذا يمكنك أن تفعلى اذا ما جذبك شخص وحاول أن يستدرجك الى حارة ما فى مكان ما ؟ قد يقول لك انه يعيش فى مكان متطرف ، وعندما تصلين هناك لا تجدين أى مسكن أو أى شىء ، انما تجدين ذلك الشخص فوقك وأنت تصرخين ولا يسمعك أحد . ما الذى تنوين أن تفعليه عندئذ ، ها ؟ ها ؟

(لا صوت منها وهى تجمع الأشياء)

والآن استمعى لى . اننى أحبـك . ولكننى أقصـــد هذا حقيقة . لن نعيش معا اذا بدأت تقودين تاكسيا . وعليك أن تخرجى هذه الفكرة من رأسك الآن ، وأن تتوقفى عن جمع ملابسك ، لأننا نعرف نحن الاثنان أنك لن تنفذى هذا . لن تقودى تاكسيا ولن تغادرى هذا المكان .

تونى

(بعد أن انتهت من جمع الأشـياء ، تقفل غطاء الحقيبـة ، وتضغط على أقفالها) .

هذا صحيح ، أنت الذى ستغادر هذا المكان .

(وتلقى الحقيبة فى وجهه) .

(وهذا حافز جديد . انها نقطة تحول فى المشهد . ان الدفع مستمر فى المشهد فى طريق مسـتقيم الى هذه اللحظة ثم يبدأ الآن فى تغيير اتجاهـه) .

نيك

مـــاذا ؟

تونى

لقد كنت أجمع ملابسك ، لا ملابسى .

(نيك ينظر اليها ، بلا كلام ، بينما تتجه تونى الى المطبخ وتحدث أصواتا وهى تبحث عن وعاء البن لكى تعد القهوة)

(ويلقى نيك بالحقيبة الى الأرض ويتجه ثائرا الى الأريكة ويجلس عليها

محملقا فى جهاز التليفزيون الذى كان يعمل طوال المشهد)
(وتصرفه هذا يثير فى تونى أحاسيس جديدة . لقد تغير اتجاهها الآن)
وتوجه تونى نظرها اليه ، وتتأكد من انه لن يغادر المكان وأن الأمور ستسير كما تريد هى بعد كل هذا . وتكتم ابتسامة ، وتسير تجاه الأريكة ، وتجلس الى جواره .

لقد التففنا فى دائرة كاملة حول موضوع **الاصغاء بكل الحواس** ، لأن الممثل لا يمكنه أن يستجيب الا اذا كانت كل حواسه مدركة للمؤثرات وكل ما تتضمنها .

ان الغضب يقدم لنا أحيانا مشكلة تثير الاهتمام . كنا نتدرب أخيرا على مشهد من مسرحية **نيل سايمون** « الفصل الثانى » . ان جورج مثقل بالمشاكل لانه غير قادر على أن يتكيف فى حياته مع زوجته الجديدة جينى . ويستجد موقف مرير ، يصبح فيه جورج فى قمة غضبه ، من زوجته ظاهريا ، ولكنه غاضب من نفسه فى الواقع ، حيث انه يحس بالذنب لأنه ما زال حزينا على زوجته السابقة التى توفيت مؤخرا . وعندما انتهى المشهد سألنى أحد التلاميذ ، ويبدو أنه لم يكن ملما بالنص ، عن العلاقة بين الزوجين لأن جورج قد بدا له فى قمة غضبه من زوجته لأنه يكرهها .
وكانت نقطة مثيرة للاهتمام ، لأن ما لدينا فى المشهد هو **الغضب غير المباشر** ، ذلك النوع الذى يوجه فيه شخص سياط غضبه على شخص آخر ، بينما هذا الآخر ليس هو **سبب** هذا الغضب . لقد أدى الممثل المشهد وهو ينظر الى جينى مباشرة ، مبرزا قمة غضبه وهو ينظر الى عينيها . وطلبت منه أن يعيد المشهد مع توجيه عينيه بعيدا عنها فى هذه المرة ، ولينظر فى البداية الى حقيبة الملابس التى يفرغها من محتوياتها . لقد أصبح للمشهد الآن ملمس آخر . ان مجرد حقيقة انه **لا يمكنه** أن ينظر اليها تدل على انه ليس غاضبا منها ـ أو ليس غاضبا منها وحدها **فقط** ـ ولكن من شىء آخر أيضا . ولأن المتفرجين يعرفون النص حتى هذه اللحظة ، لأنهم قد شاهدوه توا ، فيمكنهم أن يستنتجوا صوابا انه غاضب من **نفسه** .

هذا النوع من الغضب غير المباشر يحدث كثيرا ، فى الحياة كما فى الدراما . ومن المفيد أن نتذكر انه عندما يحدث ، فاننا لا ننظر الى الشخص الآخر بنفس القدر الذى ننظر به اليه لو كان هو السبب الوحيد للغضب . ومن الأفضل لك ، عندما تؤدى مثل هذا المشهد ، أن تنهمك فى النص الى حد أن تصبح **غير قادر** على أن تنظر للممثل الآخر ، لأن غضبك أساسا موجه الى نفسك . وبكلمات أخرى ، افعل هذا لأن هذا هو ما **تشعر** به ، وليس لأنه أسلوب تقنى سبق أن قرأت عنه ذات مرة .
وغالبا ما يكون من الصعب على الممثل أن يعبر عن العواطف ، لأنه

يخجل فى الحياة الحقيقية من أن يكشف انه قادر على ممارسة هذه العواطف . ومن التمارين الجيدة أن تقف أمام مجموعة من الناس وتقول لكل منهم مرة على الأقل « لى الحق أن أبكى » اذا كانت مشكلتك هى عدم القدرة على البكاء ، أو تقول « لى الحق أن أغضب » أو « لى الحق أن أكون سعيدا » . (ستجد أن الجملة الأخيرة هى أصعبها جميعا ، لا تندهش اذا اكتشفت ذلك) . ان هذا التمرين يرتبط حقيقة بجهد دكتور براندن الذى سبق أن ذكرناه فى فصل ٥ . كم من مرة لم نعبر فيها عن عاطفة ما لأننا تعلمنا انه من الخطأ أن نفعل ذلك . اننا فى حاجة لأن نتعلم أن نؤمن بأن كل العواطف أو الاستجابات الحسية ـ أيا كان نوعها ـ ملكنا وهى جزء منا ، وأن **لنا الحق فى ممارستها والتعبير عن كل واحدة منها .**

لا يوجد جزء منك يدعو الى الخجل أو الى الاحساس بالذنب . اذا أردت أن تكون ممثلا فمن المهم أن تقر بانك شخص متكامل ومنفصل مصنوع من أجزاء كلها انسانية ، وان تعبيرك عن كل هذه الأجزاء ، وخاصة أثناء التمثيل ، أمر جيد وصحى وطبيعى . اذا أردت أن تكون ممثلا ، فمن المهم أن تكون كل أداتك متاحة لك وأن تكون قادرا على أن تلمسها بمنتهى الحرية والراحة والمرح .

اننا نتحدث كثيرا عن العاطفة أثناء التمثيل ، ولكن من المهم أن نعرف أن **اثارة العواطف ليست هى التمثيل** . ان أصعب المشاهد فى تأديتها هى تلك التى يتوفر فيها قليل من العاطفة أو لا توجد فيها عاطفة ظاهرة ، ومع هذا فتلك المشاهد ضرورية وكثيرا ما تكون قوية الأثر . لا تخف من مشهد لأنه بسيط . فسوف تجد الفرصة لكى تصيح ولكى تشد شعرك بعد قليل أو بعد كثير . ان العاطفة جزء حيوى من الأداء ، أما المبالغة فى اثارة العواطف فلا .

ذات مرة تقدم ممثل شاب من **سبنسر تراسى** ووجه له عدة أسئلة عن التمثيل ، ختمها بأن سأله اذا كان هناك شىء واحد يعتبره هو أهم شىء . ونظر اليه تراسى برهة ثم قال ، « حسنا ، التمثيل رائع ، بشرط ألا تقع عين أى شخص عليك وأنت متلبس به » .

١٠

التلقائيــة

لا يوجد أى شكل فنى يتطلب **حضور** التلقائية مثلما يتطلبه التمثيل . انك تلاحظ اننى قد أكدت كلمة **حضور** ، لأن ما ينظر اليه المتفرجون هو ما تمت عليه التدريبات (البروفات) . ان النتيجة النهائية للكل تحضيرات الممثل وجهوده المعادة هى أن يجعل عمله يبدو وكأنه يحدث أمام المتفرج لأول مرة . ولا أعتقد أن أى تعريف للتمثيل أو أى مدرس للتمثيل يختلف فى هــذا .

الا أن الاختلاف فى الرأى يأتى حول تعريف **التلقائية** . اذ يعتقد البعض أن مسئولية الممثل الوحيدة هى أن يفتح نفسه لأى نوع من المشاعر والأحاسيس التى تتولد أثناء الأداء (وليس فقط ما تمت عليه التدريبات) وأن يستجيب لها بتلقائية . وحسب التعريفات فان هذا يعنى أن الممثل يستجيب عن نفسه ، وليس عن الشخصية ، وأن استجاباته قد تختلف من أداء فى حفلة عن أداء فى أخرى (فى حالة المسرح) ، ومن لقطة الى اعادة تصوير لنفس اللقطة (كما فى حالة السينما) .

وقد تسأل : « ولماذا يختلف الأداء ؟ » . اننا نتعامل مع نفس الكائن الحى ، أليس كذلك ؟ حسنا ، الاجابة هى : « لا ، نحن لا نتعامل مع نفس الكائن الحى » . ان الطريقة التى تستجيب بها لأى حافز أو مؤثر معين عند لحظة معينة من حياتك ليست فقط تأدية وظيفة أو عمل من أعمال جسمك حسب ما انت عليه كشخص فى مجموعه . انما هى أيضا تأدية عمل لما قد حدث لك فى اللحظات الأخيرة ، لأنك تتأثر من لحظة الى أخرى بمؤثرات جديدة . وعلى هذا فان الطريقة التى تستجيب بها لأى مؤثر معين قد تختلف بين لحظة وأخرى .

ولأكن أكثر تحديدا . لنفرض أنك تؤدى مشهدا فى فيلم وانك قد انتهيت من تصوير اللقطة الرئيسية . وانك نمت جيدا الليلة الماضية وأحسست عندما استيقظت فى الصباح أنك فى حالة جيدة . ووصلت الى الاستديو وكان كل من قابلته لطيفا معك . واتجهت الى قسم الماكياج حيث تناولت فنجانا متقنا من القهوة وتبادلت حوارا لطيفا مع أخصائى الماكياج . ثم انتقلت الى مكان التصوير ، حيث عوملت وكأنك أمير أو

أميرة • ودخل المخرج ومدح عملك فى اليوم السابق وكأنك كنت تبحر على سحابة فى اللقطة الرئيسية•وبما أنك قد انتهيت من اللقطة الرئيسية فان المخرج ومدير التصوير وباقى أفراد الطاقم يبدأون فى الاعداد للقطتك القريبـة •

وبينما يحدث هذا يدخل مدير أعمالك ليخبرك بأن الجزء الباقى من دورك قد تم اختصاره الى النصف لأن الممثل النجم قد طالب لنفسه بجمل الحوار التى كانت مخصصة لك ! لم تعد بطبيعة الحال تشـعر بنفس الاحساس الذى كنت تشعر به قبل أن يصل مدير أعمالك وينقل لك هذا الخبر الرهيب •

والآن عليك أن تؤدى لقطتك القريبة • هل يمكنك أن تستجيب تلقائيا ؟ لا يمكنك ذلك بطبيعة الحال ، لأن الطريقة التى ستستجيب بها لأى مؤثر ، وأنت تشعر بالمضايقة كما هو حالك فى هذه اللحظة ، ستختلف اختلافا كليا عن الطريقة التى استجبت بها لنفس المؤثر فى اللقطة الرئيسية• ان ما يسمى برد الفعل التلقائى سوف يختلف تماما فى كلتا الحالتين وكلا وضعى التصوير ، وسوف يكون تركيب (مونتاج) المشهد مستحيلا ، ويكون كلا الأدائين لا يرتبط بالدور حقيقة •

والنقطة التى أحاول أن أوضحها بهذا المثال ، هى أن التلقائية لا تعنى تلقائيتك **أنت** ، بل تعنى**تلقائية الشخصية** • وعلى هذا ولكى يكون سلوكك تلقائيا وصحيحا عن صدق فيما يتعلق بالأداء ، فيلزم أن تكون كل تحضيراتك بحيث تعتقد بكل ما يتطلبه الدور وتحس بكل ما يتطلبه الدور وتستجيب للمؤثرات حسب ما يتطلبه الدور ــ وليس كما قد تستجيب أنت شخصيا • ويعنى هذا أن تستجيب بطريقة تم الوصول اليها فى الظروف المبكرة من الحياة التى تؤديها ، الى جانب كل الحقائق والأحوال التى نص عليها السيناريو من قبل •

وبناء على هذا ، فالتلقائية لا تكون صادقة ولا حقيقية ، الا اذا كنت قد انغمست **بالكامل** فى الدور • ويعنى هذا انه توجد بعض أجزاء منك عليك أن تضعها جانبا فى سلة بحيث لا تتدخل فى أدائك •

ويمكننى أن أسمع صرخات الاستنكار من بعض الممثلين • ولكنهم مخطئون ، وما عليهم الا أن يستمروا فى صراخهم • لأن الحقيقة هى أن **الشخصية** هى التى تعيش على الشاشة **وليس الممثل** • وبقدر ما يجب على الممثل أن ينقل نفسه الى الدور ، بقدر ما يجب عليه أن يتذكر دائما أن النتيجة النهائية لمزج نفسه مع الدور هى خلق نفس جديدة ، أى الشخصية • وعندما تصبح نجما كبيرا فمن الممكن أن تتم كتابة كل شئ بحيث تتفق مع كيف تحس أنت وكيف تتصرف أنت بصفة عامة • وحتى فى تلك المرحلة ، يجب أن تكون استجاباتك ملائمة ومنسجمة مع الحياة التى يشكلها الدور ، وليست حياتك أنت •

القسم الثانى

العمل الذى يتطلبه الدور

١١

التحضير

لا يوجد ما تزيد أهميته بالنسبة للممثل عن الاستعداد للدور والتحضير له ، الا بضعة أشياء قليلة • ان قراءة واعادة قراءة السيناريو لتطوير فهم المادة فى مجموعها أمر حيوى• ان قراءة واعادة قراءة السيناريو لتحديد كيف يرتبط الدور بالمعنى العام الذى يقصده المؤلف أمر حيوى أيضا• ولا يمكن أن تعتمد الطريقة التى تختار بها اقترابك من الدور عندئذ على مجرد ذوقك الخاص فى التمثيل وكيف تريد أن تبدو أمام المتفرجين • فلابد أن تبنى اختيارك العام على أساس ما يريد المؤلف أن يقوله • ويمكن للممثل أن يدمر قطعة جيدة تماما من المادة المقدمة اذا ما أدى الدور بطريقة تؤثر على صلاحية هذه المادة • لقد حدث هذا عدة مرات عندما أصر النجوم على أداء الأدوار بطريقتهم ، بدلا مما كان يهدف اليه المؤلف والمخرج •

واذا فحصت جيدا ما يقوله الآخرون عنك فى السيناريو ، فانك ستعرف القدر الكثير عن نفسك وعن كيف تؤثر فى العالم المحيط بك ، كما ستكتسب بعض البصيرة فى علاقاتك مع هؤلاء الآخرين • واذا فحصت ما تتضمنه الكلمات التى ستتفوه بها ومعانيها ، بدلا من الكلمات نفسها ، فسوف تبدأ فى الحصول على فكرة صحيحة عن نفسك فى هذا الدور •

ان ما تفعله له نفس أهمية ما تقوله ، لأن **الفعل** يكشف للمخرج أكثر بكثير مما تكشف عنه أى كلمات • واذا ما فحصت بعناية كيف تستجيب جسديا للمؤثر الذى يتم تقديمه ، فسوف تبدأ فى تجميع كثير من التبصر داخل تكوين دورك •

والسؤال الهام جدا الذى يجب أن تقوله لنفسك دائما : « لماذا أقول أو أفعل أنا هذا الشيء فى هذه اللحظة بالذات ؟ ولماذا لم يتم هذا منذ ساعة مضت أو منذ دفعتين من الحوار من قبل أو بعد ثلاث دفعات من الحوار من الآن ؟ ما هو الحافز أو المؤثر المعين الذى جعل هذا يحدث فى **هذه اللحظة** ؟ » وعندما تفحص استجاباتك فى ضوء هذا التفهم فانك ستبدأ فى أن تمسك بالخيوط الصحيحة للحظة تلو الأخرى التى تحافظ على بقاء الشخص ، الذى عليك أن تتقمصه بأكمله ، مترابطا ونابضا

بالحيـاة ٠

ان الاستجابات لا تحدث اعتباطا ، أو لأن المؤلف قد كتب تلك الكلمات ٠ ان الاستجابة تحدث فقط عندما تتوفر الظروف والمؤثر بحيث تكون الاستجابة **حتمية** فى تلك اللحظة ٠ ويتضمن هذا الجملة التى تقولها والنظرة التى تلقيها ، أو الجزء من الحركة التى تؤديها ٠

تأكد من أنك قد فحصت جيدا الحافز أو المؤثر الذى يسبب هذه الاستجابة المعينة ٠ ان التدريب على الجملة تلو الأخرى والمشروح فى فصل ١٣ ، حيوى لمثل هذا الفحص ، وخاصة للمبتدئين ٠ (انه يصلح أيضا كتدريب للمحترفين ، لتـذكيرهم بأن هناك نسـيجا يربط بين المؤثر والاستجابة لا يتضح لهم أحيانا) ٠

ان الاستعداد الذى يسبق الأداء مباشرة هو اجراء أكثر أهمية وصعوبة للممثل السينمائى عنه للممثل المسرحى ٠ وبمجرد أن تنتهى من استعدادك العام (كما تم وصفه فى بداية هذا الفصل) فان أداءك على المسرح يمنحك فرصة التدريبات الطويلة وقدرا كبيرا من وقت الاستعداد قبل أن ترتفع الستار ، والتى يليها تتابع فى الأداء ٠ أما فى السينما فالوضع مختلف تماما ٠ ان المشاهد يتم تصويرها فى متتابعات قصيرة ، وغالبا ما تكون فى غير ترتيبها النهائى ، وعلى الممثل أن يبحث عن الطرق التى يعد بها نفسه ليصل الى المستويات الجسدية والحسية والعاطفية فى فترة قصيرة جدا من الزمن ٠ لن تتوفر لك ساعة كاملة قبل كل لقطة لكى تضع خلالها الماكياج وأن تتحرك فى زيك الخاص بالدور وتتلمس مكمـلات المنظر (الاكسسوارات) وما الى ذلك ٠ وهناك مرات لن تتوفر لك سوى بضع ثوان أو دقائق بين كل وضع للتصوير والذى يليه ، وكل تركيز تحاول أن تحصل عليه سوف يتم اعتراضه من الاحتياجات الفنية لطاقم التنفيذ وتحركاتهم ، وكذا لسائر الاداريين الموجودين فى مكان التصوير ٠ وعلى هذا الأساس فمن الضرورى أن تبحث بنفسك عن تلك الأدوات التى تولد الاستجابات السريعة والكاملة من داخلك ٠

والايقاع أداة هامة ٠ ومن الواضح أن كل أدواتك الأخرى يجب أن تكون متاحة وأن يتم استخدامها ٠ أما اذا أخفقت جميعها ، فان الشىء الوحيد الذى له الأهمية القصوى فى كل الحالات هو أن **تتحرك داخل الايقاع الذى تتطلبه حالتك الحسية والعاطفية فى لقطة التصوير القادمة** ٠ واذا عرفت ما هو المستوى العاطفى عند بدء اللقطة ، فيلزم أن تعرف أيضـا ما هو المستوى الايقاعى المطلوب ، فكلا المستويين يسيران جنبا الى جنب (انظر فصل ١٤) ٠ واذا حصلت على نصف دقيقة فقط من الاستعداد بأن خطوت فى مكان التصوير بالايقاع المطلوب أو بأن تتعامل مع احدى مكملات المنظر بالايقاع المطلوب ، فانك ستساعد على توليد العاطفة الضرورية وتؤسسها الى أن يصل الوقت المفروض أن يقول فيه المخرج : « حركة »

action ويمكنك بهذه الطريقة أن تكون قادرا على أن تصل الى مستوى مناسب من النشاط الداخلى مثل مستوى النشاط الجسدى ، حتى ولو كانت اللقطة تبدأ عند لحظة ذروة المشهد ، كما تكون هى الحال عندما يختار المخرج اعادات تفصيلية معينة ٠

يجب أن تبحث بكل جد عن الأدوات التى تخدمك ، كما يجب أن تدرك دائما أن اللقطة تبدأ عندما يقول المخرج « حركة » ـ فلا تتوفر لديك هنا خمس دقائق من عرض الفصل الأول قبل أن تندمج فى الأمور ، كما هو الحال فى المسرح ٠

لقد كانت احدى الممثلات الشهيرات تتبع أسلوبا ممتازا فى الاستعداد والتحضير ٠ كانت تدرس اللقطة السابقة مباشرة للقطة التى عليها الدور فى التصوير ، بحيث تعرف تماما أين كانت عندما سجلتها آلة التصوير آخر مرة ٠ وبفحص اللقطة أو اللقطات السابقة من حيث التأثير عليها ، فانها كانت تعرف تماما أين تبدأ فى بداية اللقطة الجديدة ٠ واذا كانت الاعادة تبدأ من أى مكان آخر غير بداية اللقطة فانها كانت تضيف تكرارا سريعا خاصا بها للحظات التى تسبق بداية اللقطة مباشرة ٠ وكانت بهذا تقدر على أن ترفع نفسها الى المستوى المطلوب بحيث يتدفق أداؤها الكامل فى خط مستمر ، بما يتضمنه من ارتفاع وهبوط مناسبين ٠ وبذا تصبح كل لحظة فى المستوى العاطفى السليم ٠ ويصبح كل تجسيد جزءا من سلسلة منطقية من التجسيدات المرتبطة عاطفيا وجسديا وحسيا بطريقة سليمة ٠

وخلال استعدادك لأى دور ، تجنب اغراء أن تؤدى الحالة النفسية للمادة جميعها وكل مدلولات الشخصية طوال الوقت ٠ نجد مثلا أن روميو، على جميع المستويات والمعايير ، شخصية مأساوية (تراجيدية) ذو حساسية عظيمة وعمق عاطفى هائل ٠ واذا كانت الحالة النفسية للمأساة سيتم تقديمها طوال الوقت ، فان المرح المكتوب لبداية « روميو وجولييت » سوف يختفى ، ولن تجد المسرحية مكانا تتجه اليه ٠

خطط دورك على أساس من لحظة الى لحظة ، مع التأكد من أن كل لحظة وكل اختيار قد تم انتقاؤها بعناية بحيث انه عندما يضاف كل هذا معا يشكل صورة كاملة ٠ وبكلمات أخرى ، ابن منزلك بطوبة واحدة فى كل مرة ، فلا يمكنك أن تبنى المنزل كله بكل الطوب فى مرة واحدة ، ولا يجب أن تحاول ذلك ٠ ان شكل المنزل ، والقيمة الحقيقية للمنزل ، لا يمكن أن يتضحا الا عندما يتم وضع كل أنواع المواد المستخدمة فى مكانها بعناية ، كل فى وقته المناسب ، وفى مكانه المناسب ٠

وينطبق نفس الشىء على بناء الدور الذى ستمثله ٠ كل لحظة لها اسهامها فى الشكل الكامل ٠ وهذا الشكل الكامل لا يلزم أن يتم أداؤه طوال الوقت ، انه سيظهر بوضوح للمتفرجين عندما ينتهى الأداء كله ٠

أما اذا حاولت أن تمثل كل المدلولات في وقت واحد ، فان النتيجة ستكون مربكة وكئيبة ٠

اقرأ السيناريو بعناية ٠ إفهم ما يريد المؤلف أن يقوله ، ثم افحص الشخصيات المختلفة لترى كيف ترتبط جميعها بالفكرة وكيف تساعد هذه الشخصيات على توضيح هذه الفكرة ٠ وبفرض أن المادة الأصلية مكتوبة جيدا فانك ستقدر على أن تميز هذه العناصر بمنتهى السهولة ٠

والآن افحص دورك بصفة خاصة ٠ كيف يمكن لأدائك أن يوضح أفكار المؤلف ؟ ولنفرض أن التمثيلية عبارة عن تمثيلية ضد الحرب ، وأن المؤلف يضع كل اللوم على العسكريين ٠ وأنت تؤدى دور ضابط مسئول ٠ فاذا اخترت أن تؤدى الدور بدفء ورحمة ، فهل أنت تحقق بذلك هدف المؤلف ؟ قد يكون ذلك محتملا ــ ولكن من المحتمل أيضا أن يكون ما أراده المؤلف فعلا هو أن يجعل كل ضابط يبدو مذنبا من خلال شخصيته ، ولقد نزعت أنت هذه اللسعة منه ٠ وربما يكون اختيارك لهذه الطريقة من الاقتراب من الدور معتمدا على كيف تريد أنت أن يراك المتفرجون ، وليس على كيف يكون من الضرورة أن تجعل المادة المكتوبة مؤثرة ٠

لقد حدث فى عدة حالات أن قام نجوم رئيسيون بتغيير تفسير القصة والسيناريو بتحويل الشخصيات الى احتياجاتهم الشخصية هم ، مشوهين المادة الأصلية بذلك بحيث لا يمكن التعرف عليها ٠ وفى مثل هذه الحالة ، لابد أن تفشل الأفلام ٠

ابحث عن الشكل البنائى للسيناريو ٠ ان المادة الأصلية ترتفع وتنخفض ، والمشاهد تؤدى الى الذروة ثم تقل فى كثافتها ٠ ابحث عن هذه القوى المحركة ، واذا لم تكن واضحة لك بسهولة ، ابحث أكثر عمقا ، أو حاول أن تضيف هذا الى المادة من خلال أدائك ٠ واذا امكنك ذلك فان المشاهد ستكون أكثر اثارة للاهتمام ، وسيعترف كل من المؤلف والمخرج بفضلك ٠

ومنذ فترة ما ، ظهر كارل مالدن فى مدرسة التمثيل كمتحدث زائر ٠ وروى قصة عن نفسه توضح لماذا يضعه الممثلون والمخرجون وكذلك المتفرجون فى مكانة عالية كممثل ٠ كان قد تعاقد على أداء دور وكانت هناك عدة أسابيع قبل أن يبدأ التصوير ٠ وكعادته التى يتبعها ، قرأ كثيرا من الكتب والمقالات التى ترتبط بمهنة الشخصية التى سيؤديها ، وأمضى الساعة تلو الأخرى وهو يفكر فى الشخص وخلفيته واحتياجاته وما الى ذلك ٠ وفى صباح أحد الأيام دخل كارل مالدن حديقته وبدأ يتجول بين النباتات الخضراء٠وفجأة تيقن أن هذا ليس تصرفه العادى على الاطلاق، حيث انه لا يرتبط من قريب أو بعيد بموضوع رعاية الحديقة ، ومضت فترة وهو لا يجد تفسيرا لوجوده أصلا فى ذلك المكان ٠ ثم جاءه التفسير عندما فطن الى أن الشخصية التى كان عليه أن يؤديها كانت من ذلك النوع

من الرجال الذين يتمتعون بالتجول بين نباتات حديقتهم · انه اندماجه مع الشخصية وانهماكه فيها هو الذى جعله يسلك بشكل لا يمت له ، بل يمت للشخصية التى كان عليه أن يؤديها ، والتى أصبحت عندئذ شخصيته هو · هذا النوع من بذل غاية الجهد والعناية فى الاستعداد والتحضير هو الذى يؤدى بالممثل الى هدفه المطلوب فى النهاية ، وهو أن ينغمس فى الدور بحيث تصبح كل ردود الأفعال التلقائية نتيجة لتلقائية الدور وليس مجرد تلقائية الممثل نفسه ·

كيف أمثل شخصية أكرهها ؟ هذا السؤال كثيرا ما يتردد داخل الفصول الدراسية · وفى احدى الدورات كان اثنان من طلبتى يؤديان مشهدا ، وكان أحد الممثلين لا يقدم أى احساس بالواقع فى عمله · وقدمت له عددا من التوجيهات ، ولكنها لم تنجح جميعها · وكنت لسبب خفى غير قادر على أن اكتشف مصدر الصعوبة · وعندما دمدم فجأة متذمرا بكلمات مثل : « هذا الشخص بغيض حقيقة » عندئذ وعندئذ فقط أضاء المصباح داخل رأسى · انه كان يكره الشخصية ، وكان بالتالى غير قادر على تبرير أى شىء يفعله ·

من البديهى انه لا يمكنك أن تحرف الوقائع فيما يتعلق بالدور الذى تمثله ، أثناء تمثيلك له · لا يمكنك أن تدين نفسك (وانت بالذات !) وتتوقع أن تفعل وتقول أشياء بطريقة مقنعة · ان الشخصية هنا لا تكره نفسها : لقد كان هتلر مؤمنا بما كان يفعله ، كما كان ريتشارد الثالث مؤمنا بما كان يفعله ، وكانت لوكريسيا بورجيا أيضا مؤمنة بما كانت تفعله ـ ولم يكن أى منهم يكره نفسه عندما كان يفعل ذلك ·

واذا توقعت من المتفرجين أن يوقفوا مؤقتا انكارهم لهذا الأمر ، فعليك انت أن تفعل ذلك أولا : يجب أن تصدق من تكون أنت · عليك أن تجد أسبابا مقبولة تفسر لماذا أنت تفعل الأشياء التى تفعلها ولماذا تقول الأشياء التى تقولها ، أسبابا تقبلها لأنها صحيحة ومعقولة · والقاعدة اذا هى أن تقبل من تكون وترتاح الى من تكون ، وعندئذ فقط يمكنك أن تبدأ فى أن تكون مقنعا وأن تكون لك أبعاد ·

وكيف يمكنك أن تفعل ذلك ؟ ابحث عن الأشياء التى ترتاح اليها شخصيتك والتى تحبها والتى تتعاطف معها أو على الأقل تفهمها · (كل شخص لابد أن يرنو الى هدف ايجابى ما) · لابد من وجود أشياء ترتاح اليها هذه الشخصية مما يمكنك كشخص أن ترتاح اليها أيضا · ولابد من وجود أشياء لا ترتاح اليها هذه الشخصية مما يمكنك كشخص ألا ترتاح اليها أيضا · وسيساعدك العثور على الأشياء المشتركة بينكما على ان تفهم هذه الشخصية · ان الفهم هو الخطوة الأولى نحو القبول · وعندما تقبل أنت هذه الشخصية ، يمكنك عندئذ أن تعتقد فى أهدافها وأساليبها ، وبالتالى تمثلها باقناع ·

١٢
الحقــائق والظــروف

لقد تحدثت عن التمثيل **من لحظة الى لحظة** ، وليس عن محاولة تمثيل مشهد ككل · لقد تحدثت عن التمثيل من **نفسك** ، وليس من شخصية تخيلية · من المهم أن تتذكر أن المؤلف قد أرسى حقائق وظروف معينة عليك أن تفهمها وأن تستغلها أثناء استعدادك للتمثيل من لحظة الى أخرى ، واستعدادك لكي تبرز ما فى وسعك ، حيث ان تلك الحقائق والظروف هى التى تحدد أين أنت عند أى لحظة معينة عاطفيا وفكريا وحسيا وجسديا · لا يمكن تجاهل هذه الحقائق والظروف ·

ففى « **هاملت** » مثلا ، هل يمكننا أن نتجاهل حقيقة أن والد هاملت قد مات منذ فترة وجيزة وأن هاملت يشك فى أن شخصا قد قتله ؟ هل يمكننا أن نتجاهل حقيقة أن شكلا من الأشباح قد ظهر له عند حاجز الشرفة فى المشهد الأول ؟ هل يمكننا أن نتجاهل حقيقة أن الجو بارد عند حاجز الشرفة ؟ وأن هاملت يحب أمه ؟ وأن هاملت يكره زوج أمه ؟ ان مدى استجابتك ، عندما تؤدى دور هاملت ، الى أى حافز أو مؤثر معين تحدده هذه الحقائق والظروف بطريقة هامة جدا ·

ولنأخذ موقفا يعود فيه شاب وشابة من شهر العســل فى الليلة السابقة لبدء هذا المشهد · اننا فى السابعة صباحا · انهما يحبان أحدهما الآخر الى أقصى مدى ، وكانت ليلتهما السابقة ليلة علاقة جنسية رائعة · والآن على الشباب أن يعود الى عمله ·

المشــهد

هــو

صباح الخــير ·

هــى

صباح الخــير ·

هــو

كيف تشعرين ؟

هــى

رائــــع .

هـــو

أنا متأكد .

هـــى

ماذا تريد لافطارك ؟

هـــو

أى شىء .

هـــى

سأعد لك بعض البيض المقلى المزوج .

هـــو

حســـــنا .

هـــى

هل أنت ذاهب الى عملك هذا الصباح ؟

هـــو

مضطر لذلك .

هـــى

أوه .

هـــو

هل تريدين منى أن أبقى بالمنزل ؟

هـــى

الأمـــر لــك .

هـــو

لا يمكننى .

هـــى

كما سبق أن قلت ــ الأمر لك .

ولنأخذ الآن نفس المشهد ولكن بحقائق وظروف جديدة . انهما متزوجان . ولقد عاد الزوج الى منزله فى الرابعة والنصف صباحا ، مما يدل بوضوح على أن له علاقة بأخرى . لقد تشاحن الزوجان بشدة ، وانتهى الأمر بالزوج بأن نام على الكنبة . ولقد استيقظا الآن ، وعليه أن يذهب الى عمله .

المشـــهد

هـــو

صباح الخـــير .

هـــى

صباح الخـــير .

هـو

كيف تشعرين ؟

هـى

رائـــع .

هـو

أنا متأكد .

هـى

ماذا تريد لافطارك ؟

هـو

أى شىء .

هـى

سأعد لك بعض البيض المقلى الممزوج .

هـو

حسنا .

هـى

هل أنت ذاهب الى عملك هذا الصباح ؟

هـو

مضطر لذلك .

هـى

أوه .

هـو

هل تريدين منى أن أبقى بالمنزل ؟

هـى

الأمـــر لك .

هـو

لا يمكننى .

هـى

كما سبق أن قلت ـ الأمر لك .

انه مشهد مختلف تماما . الى درجة انه عندما حاولت تنفيذ هذا المشهد فى الفصل الدراسى ، أصر أحد الطلبة على أن الحوار كان مختلفا . ولم يكن كذلك . الا أن الظروف وراء الحوار هى التى صبغته بحيث بدا المشهد وكأنه يتكون من جمل حوار مختلفة .

يجب دراسة كل مشهد بعناية للبحث عن الحقائق والظروف التى ينص عليها والتى يتضمنها . ويلزم بعد ذلك استيعابها وأن تصبح جزءا من الممثل ، بحيث تكتسب استجاباته صفات تلك العناصر الأساسية .

واذا لم تكن مقتنعا بهذا حتى الآن ، ما عليك الا أن تمثل المشهد بمجموعة ثالثة من الحقائق والظروف : لقد عرف الرجل والمرأة بعد ظهر الأمس فقط أن الرجل مريض بداء سوف يقضي عليه حتما .

المشــهد

هــو

صباح الخــير .

هــى

صباح الخــير .

هــو

كيف تشعرين ؟

هــى

رائــع .

هــو

أنا متأكد .

هــى

ماذا تريد لافطارك ؟

هــو

أى شيء .

هــى

سأعد لك بعض البيض المقلى الممزوج .

هــو

حســنا .

هــى

هل أنت ذاهب الى عملك هذا الصباح ؟

هــو

مضطر لذلك .

هــى

أوه .

هــو

هل تريدين منى أن أبقى بالمنزل ؟

هــى

الأمــر لك .

هــو

لا يمكننى .

هــى

كما سبق أن قلت ـ الأمر لك .

هل أصبح المشهد مختلفا ؟ بطبيعة الحال ٠

ان جملة واحدة مثل : « هل أنت ذاهب الى عملك هذا الصباح ؟ » قد تكون دعوة الى ممارسة الجنس ، وقد تكون تحديا غاضبا ، وقد تكون مفعمة بالحنان بحثا عن طريقة لمساعدة شخص يحتضر ٠ ان ما يضمه الحوار من تضمينات هو المهم ، وليس الحوار نفسه ٠

حاول تقديم الحوار نفسه فى حالات الحقائق والظروف الآتية :

١ ــ **هو** شخص وحيد فى شقته ٠ وتدخل **هى** ٠ **هو** لم يرها من قبل وليس لديه أى فكرة عمن تكون **هى** ٠

٢ ــ **هو** فى الفراش مع امرأة ما ٠ **وهى** زوجته تدخل عندما يبدأ المشهد ٠

٣ ــ **هو** أمضى ليلته فى شقة **هى** ٠ **وهو** لا يجد طقم أسنانه الآن ، ولا يريد أن تعرف **هى** أن أسنانه زائفة ٠

حاول تنفيذ نفس التمرين بمشهد آخر :

هــى

ما هو الوقت الآن ؟

هــو

لا زال الوقت مبكرا ٠

هــى

هذا هو ما تأمله أنت ٠

هــو

ألست كذلك ؟

هــى

اننى أحاول ألا أفكر فيه ٠

هــو

فلنتظاهر بأننا ما زلنا فى ليلة الأمس ٠

هــى

لقد كنا فى عالم آخر فى ليلة الأمس ٠

هــو

هناك بقعة على قميصى ٠

هــى

أرسله الى دار الغسيل ٠

هــو

لقد فعلت ذلك ٠ ولم يتمكنوا من ازالتها ٠

هــى

ليس للمقصان الأولوية فى هذا الوقت بالذات ٠

هــو

هذا أمر مؤكد . ما هو الوقت الآن ؟

هـي

لا زال الوقت مبكرا .

ولتطبق على الحوار الماضى المجموعات الآتية من الظروف المختلفة :

١ ـ **هو** فى طريقه لمغادرة المدينة لفترة غير محدودة ليلتحق بعمل جديد . **وهى** لن تلحق به ما لم يتمكن **هو** من ان يجد لهما منزلا جديدا .

٢ ـ **هى** ستغادر المدينة فى رحلة طويلة الى أوربا ، كجزء من مهام عملها .

٣ ـ **هى** ستغادر المدينة فى رحلة طويلة الى أوربا ، كجزء من مهام عملها ، وسيصاحبها رئيسها المستهتر .

٤ ـ **هى** على وشك أن تنتقل الى المستشفى لكى يتم استئصال جزء من ثديهـا .

٥ ـ **هو وهى** على وشك أن يغادرا مسكنهما فى طريقهما الى المحكمة ، ليحضرا محاكمة ابنهما الأكبر المتهم فى جريمة قتل .

٦ ـ نفذ المشهد برجلين بدلا من رجل وامرأة . ويمكنك أن تعد مجموعة الظروف كما تشاء . واليك مشهد حوار « محايد » آخر :

هـو

أى مفرش تريدين منى أن أستخدمه ؟

هـي

المفرش الجديد .

هـو

مع القطع الفضية الحقيقية ؟

هـي

ألا تعتقد أنه يجب علينا ذلك ؟

هـو

لا أعرف لهذا سببا .

هـي

اننى أفضل ذلك .

هـو

حسنا ، اذا كنت تفضلين ...

هـي

وضع أيضا الكؤوس ذات الحافة الفضية للنبيذ .

هـو

ولماذا لا نتناول بعض الشمبانيا ؟

هـي

بدأت فى فهم المقصود .

هــو

وربما كا من الأفضل أن أرتدى ملابس السهرة ٠

هــى

ممم ٠٠٠ لا ، قد يكون فى هذا قدر صغير من المبالغة ٠

قد تكون الظروف كما يلى :

١ ــ انها مناسبة أول احتفال سنوى بزواج قائم على حب حقيقى وافر ٠

٢ ــ سيحضر أحد السماسرة مشتريا غنيا مهتما بشراء مسكن الزوجين بسعر مرتفع الى حد مذهل ٠

٣ ــ قد تم فصل **هو** من عمله قبل هذا مباشرة ٠

٤ ــ ان **هو وهى** قد اتفقا على الطلاق ٠

٥ ــ قد اتفقا توا على الطلاق ، بينما رئيسه فى العمل الذى يؤمن بالاستقرار العائلى ، سيحضر للعشاء وبصحبته زوجته ٠

٦ ــ **هى** قد حصلت توا على ترقية فى عملها ، بحيث أصبحت الآن أعلى منه قدرا وتتقاضى مرتبا أكبر من مرتبه ٠

ستجد أنه يمكنك ببعض التعديلات الصغيرة ، أن تستخدم أى مجموعة من الظروف مع أى من المشاهد ٠

هل يبدو هذا وكأنه افراط فى التوضيح وافراط فى التبسيط ؟ ومع ذلك فهناك ممثلون يجهلون بعض الحقائق والظروف الهامة جدا ، وهناك بعض المدرسين ، صدق أو لا تصدق ، يدرسون أنه لا أهمية للحقائق والظروف ، وان الممثل ما عليه الا أن يعمل وفق أحاسيسه الشخصية عند أى لحظة معينة ٠

١٣

احفظ الدور ـ وليس الحوار

ان الكابوس المتكرر الذى يواجه الممثل هو انه سوف يجد نفسه ذات يوم فى مواجهة المتفرجين ـ أو أمام آلة التصوير ـ ويسمع كلمة بداية الحوار ولكنه لن يتذكر ما سوف يقوله · لقد كانت أختى تمثل فى مسرحية باحدى المدارس العليا ، وكان هذا امتدادا لخبرتها المسرحية الطويلة · ومع هذا ـ وبالرغم من انها قد احتفلت أخيرا بعيد ميلادها الستين ـ فانها مازالت تعانى من نفس الكابوس المتكرر وهو انها سوف تنسى جمل حوارها ·

وهناك نكتة قديمة مشهورة عن الحفظ عن ظهر قلب ، سأذكرها هنا لأنها تساعد على توضيح خطورة مجرد حفظ جمل الحوار دون أى ارتباط بالمؤثرات والشخصية وما الى ذلك ·

وتروى النكتة أن ثلاثة من الرجال المسنين الذين لم يحصلوا على عمل لعدة سنوات تم التعاقد معهم على أن يشتركوا فى مسرحية فى موسم صيفى · ولما كانت المهلة أمامهم لكى يحفظوا أدوارهم تقل عن أسبوع فقد حشوا رءوسهم بأقصى ما يمكن من الكلمات حتى حانت ليلة الافتتاح · وفى تلك الليلة مر كل شىء بسلام حتى منتصف الفصل الثالث ، حين توقف فجأة كل الحوار · وألقى اليهم مدير المسرح ، الذى كان يقوم بمهمة الملقن أيضا ، الجملة التالية ، ولكنهم تجاهلوها · وعاد أحد المسنين الثلاثة الى الوراء بعدة جمل حوار والتقط المشهد من هنا ، واعاد تمثيله حتى هذه النقطة نفسها ـ وساد الصمت مرة أخرى · وألقى اليهم مدير المسرح مرة أخرى جملة الحوار هائجا ، وعاد رجل آخر منهم الى الوراء بعدة جمل حوار وأعاد المشهد الى نفس النقطة ، ثم توقف الجميع · ودخل مدير المسرح داخل فراغ المدفأة وهمس بالجملة التالية فى أذن الممثل الثالث المسن ، الذى كان يستند الى حافة المدفأة وقتئذ · فنظر ذلك الممثل الى مدير المسرح مواجهة وقال : « نحن نعرف الجملة ، ياللعنة ، ولكننا لا نعرف من منا عليه أن يقولها ؟ » ·

ان حفظ جمل الحوار هو أبسط الاجراءات اذا أردت أن تبدأ بـ « حفظ

الحوار » • يجب فى الواقع **ألا** « تحفظ الحوار » • ان الكلمات فى حد ذاتها ليست مهمة ، **ان ما يجعل هذه الكلمات تحدث** هو ما له أهمية • واذا حفظ الحوار فانك تستجيب لكلمة البداية بدلا من أن تستجيب للحافز أو المؤثر • وستكون النتيجة السيئة لهذا انك سوف تحفظ سلسلة من الكلمات ستتفوه بها عندما تصل الى مسامعك كلمات البداية ، وستفتقد هذه الكلمات الارتباط والعمق •

دعنى أكرر هنا : الكلمات فى حد ذاتها ليست مهمة ، **ان ما يجعل هذه الكلمات تحدث** هو ما له معنى • وعلى هذا الأساس ، اذا ارتبط الممثل كما ينبغى بالمؤثر الذى يسبب رد فعل كلامى (سواء كان هذا المؤثر ما يقوله شخص ما أو يفعله شخص ما أو حالة الجو أو ألم فى الأسنان أو عاطفة ما أو فكرة) ويكون مدركا للأهمية الفعلية لهذا المؤثر بالنسبة له ، ويستجيب الى ما يتضمنه من نتائج ، فان رد الفعل الكلامى سوف لا يمكن تجنب حدوثه •

ومن المؤكد أن هناك قدرا قليلا من الخطورة فى نسيان جمل الحوار اذا تعلمت عن طريق حواسك ما يربط بين المؤثرات وما يتولد عنها من استجابات • وكذلك اذا ما أعددت نفسك بحيث تستجيب للمؤثرات بدلا من كلمات البداية ، فانك ستكون أكثر تفتحا واستقبالا لما **يفعله** الممثل الآخر وما يقوله على السواء ، وستكون أكثر تجاوبا مع كل الانشناءات والتنغيمات فى جمل حواره ، وستكون مدركا أيضا للتجسيدات الدقيقة التى ستكشف عما يقصده حقيقة من وراء هذه الجمل •

ان ما **يعنيه** أى شخص عندما يتكلم الينا هو ما له أهمية ، وليس الكلمات التى **يقولها** • فمثلا ، اذا نظر شخص الى عينيك نظرة عميقة وقال : « أنا أحبك » ، فان هذا يولد عدة مشاعر • ولن تتساوى مشاعرك حول هذه الكلمات اذا كان هذا الشخص يقولها وهو يوجه نظرته الى شخص آخر أو وهو ينظر الى ساعته • فكر أيضا فى التنويعات المتعددة لنفس هذه الكلمات فى حالات الغضب أو السخرية أو عدم الثقة وما الى ذلك •

وبكلمات أخرى ، اذا كنت متفتحا لكل المؤثرات التى تصل اليك عند لحظة معينة فانك ستستوعبها ، وستؤثر فيك ، وستبدو استجاباتك وخاصة استجاباتك الكلامية ، دون أى صعوبة • ومن الواضح انه اذا كنت قلقا على جمل حوارك وتفكر فى جملتك التالية ، فانك تكون قد استبعدت قدرتك على استقبال المؤثرات ، وسيكون أداؤك مسطحا وخاليا من أى خيال ، وما هو أسوأ أنك لن تستجيب حقيقة للممثل الآخر • وفى نهاية الأمر ، فان الأداء الجيد يكمن فى أنماط المؤثر/الاستجابة لدى الممثل الذى يؤدى الدور •

ونجد فى السينما أن آلية الاستجابة لا تحصل على نفس الفرصة لكى تؤدى عملها مثلما هو الحال فى المسرح • قد تؤدى مشهدا مع ممثل

فى لقطة رئيسية ويسير كل شيء على أحسن ما يرام • ثم تأتى اللقطات القريبة فى نفس المشهد والممثل الآخر غير موجود ، وقد يقرأ جمل حواره المشرف على السيناريو أو المخرج • وعليك فى هذه الحالة أن تستجيب لما كان الممثل يفعل فى اللقطة الرئيسية وفى لقطاته القريبة ، اذا كانت لقطاته القريبة قد تم تصويرها قبل لقطاتك • ولا يمكنك أن تستجيب لما كنت تتمنى منه ان يفعل أو لما تتذكر بغير وضوح مما فعله • يجب أن تستحضر أداءه بالضبط ، وليس هذا أمرا سهلا •

وفى حالة ما اذا كانت هناك أسئلة عن مدى ضرورة كل هذا ، يكفى أن أذكرك انه عندما يجتمع مركب الفيلم (المونتير) مع المخرج والمنتج لكى يضموا أجزاء الفيلم مع بعضها ، فان المتفرجين سيشاهدون الممثل الآخر وهو يقول جمل حـواره ويفعل بعض الأشياء ، ثم سيشاهدونك وأنت تستجيب لهذا • واذا لم تكن استجاباتك سليمة لكل ما قاله وفعله الممثل الآخر ، فانك لن تبدو أمامهم كممثل جيد •

اننا نؤدى تمرينا معينا فى فصول اعداد ممثلى السينما يبين بكل وضوح ما أتحدث عنه هنا • كما يوضح الطريقة المناسبة لحفظ الدور • (اننى أستخدم تعبير « حفظ الدور » بدلا من « حفظ الحوار » لأنه لا يجب عليك أن تحاول أن تحفظ جمل الحوار فقط ، فهذا الحـوار مرتبـط بالدور ، الذى يتضمن الشخص كله والمؤثرات وأهمية المؤثرات وجمل الحوار) •

اننى أختار ١٥ أو ٢٠ جملة حوار من مشهد ما وأدون كلا منها على بطاقة منفصلة • (وسأشير الى الشخصيتين ب **هو** و **هى**) • وأعطى **هو** كل جمل حواره ، كل جملة منها فى بطاقة منفصلة تتضمن أيضا تعليمات الاخراج الهامة ، وأعطى **هى** كل بطاقاتها • وقد يكون الممثلان قد قرءا المادة المكتوبة الكاملة مرة أو مرتين أو لم يقرآها على الاطلاق ، ويمكن للتمرين أن يصلح فى كلتا الحالتين •

واذا لم يكن الممثلان ملمين بالمادة المكتوبة وبالشخصيتين ، يمكن ايجاز كل ذلك لهما بحيث يعرفان الخطوط الرئيسية لمن هما ، وما هى العلاقة بينهما ، وما هى احتياجات كل من الشخصيتين • وينظر الممثل الأول ـ ولنفرض انه **هو** ـ الى بطاقته الأولى ، والتى قد تتكون من مجرد توجيهات اخراج • ولنفرض انها تذكر : « يقترب **هو** من باب الشـقة وينظر اليه برهة ثم يبدأ فى قرع الباب ثم يقرر ألا يفعل هذا • وبدلا من ذلك يمد يده ببطء الى مقبض الباب ويديره ولدهشته ينفتح الباب تماما • وينظر الى الداخل فيرى الفتاة ويتكلم » •

ثم أطلب من الممثل أن يخمن ما سيقوله الشخص ، وأطلب منه أولا أن يشرح أهمية ما قرأه لتوه وما الذى فعله هذا الشخص • وقد يقول الممثل : « حسنا ، من الواضح ان هذا ليس مسكنى ، ما دام هناك بعض

التردد قبل قرع الباب · اننى أعرف أن زوجتى السابقة تعيش هنا · وبالتالى أفترض أنه لا بأس من أن أدخل الشقة · وما دمت لم أقرع الباب فاننى أفترض بعض الاندفاع من جانبى ، ولذا فقد أقول « كان من الواجب عليك أن تحتفظى ببابك مغلقا » ·

ثم ينظر الممثل الى جملة حواره ليرى ان كان تخمينه صحيحا · وان كان الأمر كذلك فقد وضع الممثل اصبعه على بعض صفات الشخصية التى استخلصها بسهولة ، اما لأنها مماثلة لصفاته هو أو لأنه قد فهمها على أساس من التفكير · أما اذا كان تخمينه خاطئا ، فقد يكون هذا هو الأفضل ، لأن الممثل من خلال تخمينه الخاطىء سيصبح مدركا لأن استجاباته الخاصة به فى تلك اللحظة تختلف عن استجابات الشخصية ، وبناء على ذلك فهناك جانب منه **سوف** يعمل ، وهذا الجانب هو الذى يجب أن يعمل به وهو يؤدى الدور · (هذه الطريقة فى التخلص أولا بأول تستمر خلال التمرين كله ، بحيث نصل فى النهاية الى نتيجة أن يتخلص الممثل من هذه الجوانب من نفسه التى لا ترتبط بالدور ويستخدم فقط تلك الجوانب المرتبطة به) ·

ويلى ذلك أن يقرأ الممثل جملة الحوار · وفى هذه الحالة تقول الجملة : « يجب عليك أن تحتفظى ببابك مغلقا · فقد يخطفك شخص ما ويحتفظ بك كرهينة غالية » ·

وتكرر الممثلة جملة حوار الممثل كما قالها بالضبط · ومن المهم هنا ألا تغير من قراءته ، أى انه يجب عليها ألا تحرف من جملته أو تعلق عليها ، بل تقرأها كما قالها تماما بحيث تكتسب بعض البصيرة فى أهمية جملة الحواز فيما وراء مجرد الكلمات ، هل هناك تهكم ؟ هل هناك غضب ؟ هل هناك حب ؟ وهى تكرر الجملة بصوت عال ، ثم تقول بصوت عال أيضا رأيها فى معنى جملة الحوار بالنسبة لها ـ أى أهمية الجملة بالنسبة لها · قد تقول الممثلة : « لم أره منذ عدة شهور وأنا أحبه · اننى مبتهجة لوقوفه هناك بل أكاد لا أجد كلاما · وبى حافز لأن أتجه اليه وأضع ذراعى حوله وأقبله وأقول شيئا بسيطا جدا مثل « هالو يا هارى » ·

ثم تنظر الممثلة الى بطاقتها وتقرأ جملة الحوار المكتوبة عليها · ان البطاقة تقول : تنظر **هى** اليه برهة ثم تقول : « سأتأكد فى المرة التالية من أن الباب لا يفتحه أحد الا اذا أردت أنا ذلك » ·

ومن الواضح أن الممثلة قد أخطأت التخمين · ان الشخصية معادية للرجل ، وهى غاضبة لأنه لم يرها لمدة طويلة · الدور اذا لامرأة سريعة التأثر عاطفيا ، من السهل ايلامها وهى حساسة أكثر مما هو حال الممثلة ، ولذا عدلنا من توجيه الممثلة الى الدور بطريقة مهمة جدا ·

ثم يكرر الممثل جملة حوار الممثلة ويعلن عن متضمناتها بصوت عال·

« انها ليست سعيدة لمشاهدتى • انها تحس بالعداء نحوى ولا ترحب بى • وأعتقد اننى أريد أن أحظى بترحيبها فلابد أن أمدحها قليلا حتى تتحسن أحاسيسها نحوى ، ولهذا أعتقد أننى سأقول لها شيئا مثل : « انك تبدين رائعة فى هذه البلوزة » وينظر الممثل الى البطاقة ، وتكون جملة الحوار : « لقد أردت فقط أن أرى البنت » • لقد أخطأ الممثل اذا فى تخمينه ، وهذا أمر جيد ، لأن الشخصية على ما يبدو لا تنوى التوصل الى أى تفاهم بعكس الممثل • ان الشخصية عدوانية ومعادية وتنقصها الكياسة الاجتماعية أو انه لا يريد أن يمارس أى قدر منها ، ربما لكى لا يبدو ضعيفا • وهكذا مرة أخرى ، نعود لنبدأ من الصفر عند جانب مهم جدا من الشخصية يختلف تماما عن مثيله فى شخصية الممثل فى الحياة الحقيقية • (تذكر ، كل منا قادر على جميع الأحاسيس والمواقف • وما نحن عليه فى الحياة الحقيقية هو نتيجة التكيف ، ولكن يمكننا عن طريق التدريب المناسب أن نكتسب أحاسيس ومواقف جديدة) •

وتعيد الممثلة جملة حوار الممثل وتوضح ما تضمنته بالنسبة لها : « هو ما زال معاديا ، وليس لطيفا • انه لا يريد أن يرانى ولا يشعر نحوى بأى حب أو حتى بمجرد الدفء • وأعتقد بناء على هذا أننى أريد أن أتخلص منه ، وقد أقول شيئا مثل : « اقفل الباب وانت خارج » • ثم تنظر الممثلة الى جملة الحوار وتقرأها : « الأولاد دائما هم كبش الفداء • ومارلين ليست كبش فداء ، انها طفلة » •

ونجد بصفة عامة أن ملاحظات الممثلة كانت دقيقة • انها شعرت بنقص الدفء وبالعداء ، ولهذا هاجمت • ومع أن الكلمات كانت خطأ ، الا أن الباعث والمشاعر والأحاسيس كانت صحيحة ، ولهذا كان التخمين جيدا •

وأتابع هذا الاجراء خلال ١٥ أو ٢٠ جملة ، ونكون خلال تلك المدة قد عدنا الى الصفر فى عدد من الصفات الرئيسية للشخصية ، ونكون فى نفس الوقت قد فرقنا بين صفات الشخصية وصفات الممثل • وهكذا نصل بسرعة فائقة الى تصور عام ودقيق للدور •

والخطوة التالية هى أن تعيد التمرين كله دون اجراءات النطق بما نفكر فيه ، وانما نأخذ الوقت اللازم لكى نفكر فى صمت • ينطق الممثل جملته ، وتعيدها الممثلة كما نطقها ، ثم تمر فترة تفكر فيها الممثلة فى ذهنها فيما سنسميه هنا **النص الفرعى** ، ثم تنطق الممثلة باستجابتها • وبكلمات أخرى ، انها تستلم المؤثر ، وتعيده ، وتستوعبه ، وتسمح له بأن يؤثر فيها ، ثم تستجيب • وتؤدى ال ١٥ أو ال ٢٠ جملة بهذه الطريقة ، ثم نعود ونؤدى التمرين كله بدون اعادة الجملة كما نطقها الشخص الآخر ، وانما نعيد النص الفرعى فى صمت بمجرد استلام المؤثر •

وأخيرا ، نضع جانبا البطاقات التى تم استخدامها حتى الآن

(بعد المرة الأولى ، ينظر الممثل الى كل بطاقة عندما يكون مستعدا للكلام حتى ينطق الجملة الصحيحة) • وبدون البطاقات سيبذل الممثلون أقصى جهدهم لكى يتمكنوا من خلق المشهد • وفى كل حالة كان المشهد قد تم حفظه بنسبة تتراوح بين ٧٥ و ١٠٠ فى المائة دون أن يخصص أى شخص وقتا لحفظ الحوار • والأكثر أهمية من هذا ، أن ما تم حفظه هو التتابع الكامل لكل مؤثر واستيعاب وتأثر واستجابة ، بحيث يبدأ الممثل فى الاستجابة على أساس مرتبط بحالة معينة ، ويقوم فى نفس الوقت بتكييف نفسه لكى يستجيب كما يتطلب الدور • وابتداء من هذه النقطة ، تصبح باقى المادة المكتوبة أكثر سهولة فى فهمها وفى الاستجابة لها • وتصبح النتائج التى نحصل عليها بهذه الطريقة هى حيث يكمن الأداء •

ان الكلمات ليست مهمة • انما المهم هو ما يتسبب فى أن تقال هذه الكلمات • وينطبق نفس الشىء على أى تجسيد من أى نوع ، وعلى الممثل أن يتأكد من انه قد مر بالاجراءات كلها ، وليس مجرد الاستجابة لاشارة بداية الكلمات •

وقد يحدث المؤثر للاستجابة فى منتصف كلام الشخص الآخر • وعلى هذا قد تبدأ الاستجابة فى الحدوث قبل أن ينتهى الشخص الآخر من كلامه • وفى هذه الحالة فان حاجة الممثل للاستجابة سوف تتسبب فى بعض التجسيد ، حتى وان كان لن يتكلم حتى يحصل على اشارة البدء ـ وهو تأخير يجب على الممثل أن يبرره •

فمثلا ، لنفرض أنه خلال المشهد السابق كانت آخر جملة قالتها هى « اقفل الباب وانت خارج • يجب على أن أدفع لشراء الضروريات • والبرد قارس والغاز سعره مرتفع » • لقد استلم الممثل الحافز عند بداية كلامها ، عندما قالت : « اقفل الباب وانت خارج » ، لأن هذا هو الرفض الذى يستجيب هو له • ولا يهمه سعر الغاز فى الشقة ولا ما اذا كانت تدفع للحصول على الضروريات • وعلى هذا فاستيعابه للحافز « اقفل الباب وانت خارج » وبناؤه للاستجابة قد حدث قبل أن تنتهى من كلماتها بمدة •• وقد يحاول هو أن يقاطعها ، أو على الأقل هو فى حاجة الى فترة للتفكير لكى يستوعب الحافز بعد أن انتهت هى من كلامها • وبكلمات أخرى ، انه يصبح مستعدا للكلام بمجرد توقفها • وبتعبير لا أفضل أن أستخدمه ، ان هو أصبح قادرا على أن « يلتقط إشارة البدء » •

وأقول اننى لا أفضل أن أستخدم هذا التعبير لأنك لا تلتقط اشارات البدء •• انك تستجيب للحافز و المؤثر • واذا كان المشهد مكتوبا بطريقة جيدة واذا كانت اجراءات استيعابك واستجابتك دقيقة ، فلن تستجد مشاكل فى معدل السرعة أو ما يستدعى أن يصيح المخرج قائلا « التقط اشارة البدء » • ان الايقاع سيكون سليما وأى وقفات ستكون مليئة بالنشاط الداخلى بما يضمن أن تكون فعالة ونشطة بحيث تستحوذ على

اهتمام المتفرجين ٠

وسوف أكرر ما سبق أن قلته لأنه من المهم أن تتذكر : **لا تحفظ جمل الحوار أبدا ، بل احفظ الدور دائما** ٠ وهذا يعنى أن تحفظ الشكل الكامل للمؤثر ــ الاستيعاب ــ التأثير ــ الاستجابة ٠ وسوف تتذكر جمل الحوار بكل دقة ، وسوف تذكرها عن ظهر قلب وبطريقة تجعلك لا تنساها ٠

ان التمرين الذى ذكرته هنا رتيب وممل فى بدايته ويستهلك وقتا كثيرا ٠ اننى أعرف ذلك ٠ سوف تعرفه فى دقائق معدودة ، ولكن نتائجه تستحق ذلك ، وعندما تتدرب عليه أربعين أو خمسين مرة ، ستجد أن كل الخطوات الداخلة فيه ستتم بسرعة جدا ، وسرعان ما تصبح قادرا على أن تؤدى التمرين كله دون أن تفكر فى حقيقة أنك تؤدى تمرينا ٠ وكل الخطوات التى تنحصر بين استلام المؤثر والاستجابة ، سواء كانت استجابة لفظية أو غيرها ، ستتم فى لمح البصر ٠ وستكون الانتقالات نظيفة وواضحة للمتفرجين ٠٠ واضحة لهم ولك من كل جانب ، وسيكون أداؤك صادقا تماما ٠ وستكون هناك عدة وقفات ، ولكن لها أهميتها ، وقد تكون هى أكثر اللحظات وضوحا فى كل المشهد ٠

لنأخذ مشهدا آخر ٠ امرأة شابة تقرر أن تصبح سائقة تاكسى ٠ انها تعرف أن من يقوم بتوزيع العمل لا يوافق على أن تتولى النساء قيادة التاكسيات ، ولكنه تعاقد معها على أية حال لأنها نجحت فى أن تجعله يشعر أنها ستتسبب فى مشاكل عديدة اذا ما هو رفضها لأنها امرأة ٠ وهى تعلن عن وصولها لبدء يوم العمل وتجده واقفا بجوار سيارة قديمة متهالكة ٠ وأول جملة حوار لها هى « صباح الخير » ٠

انها ليست الشخص الذى يتوق الى مشاهدته ٠ انه كان يفضل الا يراها على الاطلاق ٠ ويشعر الممثل بأنه يريد أن يقول لها أن تختفى من أمامه ٠ وينظر الى جملة حواره ، انها « بيه » ٠ ان مشاعره صحيحة ٠

وهى « تسمع » الرفض ، وهو ما كانت تتوقعه ٠ وتفضل الممثلة أن تؤنبه ٠ وتراجع جملة حوارها فتجدها « أين سيارتى ؟ » ٠ وحيث انه ليس فى ذلك محاولة للتقارب أو للمزاح ، فانها لم تبتعد كثيرا عن هدفها ٠ ان شخصية المرأة هنا تتجنب مشاعرها الحقيقية وتتفادى احتمال أن تبدأ عملها الجديد بمشاحنة ٠

وسؤالها يذكر الممثل بأنها سوف تقود أحد تاكسياته ، وتتألم معدته ٠ ويرغب فى أن يقول لها انه لا توجد تاكسيات ، ولكنه لا يقدر على ذلك ، فقد تعاقد معها ٠ ويراجع جملة حواره : « هل أنت متأكدة من أنك تريدين ذلك ؟ » انه متجه الى هدفه بالضبط ٠

والممثلة تدرك أحاسيسه بطبيعة الحال ٠ وهى تريد مرة أخرى أن تؤنبه ٠ وتنظر الى جملة حوارها فتجد أن ما عليها أن تقوله هو : « ما هو الخطأ فى أن أريد أن أقود تاكسيا ؟ » لقد كانت محقة فى تخمينها

حول كيف يجب أن تستجيب ·
وهو لا يرتاح الى سؤالها ، مما يتيح له فرصـــة لكى يحاول ألا يشجعها على طلبها مرة أخرى · « انك امرأة ، والمرأة لا تنتمى الى قيادة التاكسيات » ·
انها ملحوظة معادية ومهينة · وتريد الممثلة الآن أن توبخه حقيقة · ان جملة حوارها هى : « لا ؟ الى أى شيء ينتمون اذا ؟ » · ان هــذه الجملة نوع من الهجوم ، وهى بهذا متجهة الى هدفها تماما ·
ويضايقه السؤال أكثر من ذى قبل · لقد سألته سؤالا ، ويريد الممثل أن يخبرها برأيه حقيقة · انه يقرأ : « فى المطبخ ···· » ·
وبينما يقول ذلك تعرف الممثلة باقى الكلام · ان فمها يريد أن يشكل الكلمات التى ستخرج منه بعد ذلك مباشرة · وفى واقع الأمر يحدد السيناريو لها أن تقول كلماتها التالية فى نفس الوقت الذى يقول هو فيه « ·· وفى الفراش » ان الجملة تضايقها تماما ، وهى تريد أن تتمادى فى هجومها · وتقوم بهذا فعلا · « مايرسون ، أنت متعصب : هل تربط زوجتك بسلاسل فى الموقد ؟ حافية وحاملا ؟ » ·
انها تهينه الآن · ويحس الممثل بأنه لا مبرر لكى يتحمل كل هذا منها ، خاصة وانه لم يكن يريد منها أن تعمل هنا من بداية الأمر · وهو محق · ويقول لها : « لا داعى للوقاحة · لقد استأجرتك ، ويمكننى أن أفصلك » ·
وتريد الممثلة أن تزيد من هجومها عليه · وتفحص جملة حوارها · « لن تفعل ذلك · اننى بارعة جدا » · وتخطىء الممثلة فى هذه المرة · ان دورها مكتوب بحيث تملك القياد هنا بتحويل المناقشة عن طريق الدعابة · انها نقطة هامة : ان هذه المرأة قادرة على الدعابة ·
وهو لا يريد أن يدخل فى أى دعابة · انه ما يزال لا يريدها فى هذا المكان · وجملته هى : « انك بارعة فى الحماقة · هذا هو ما تقدرين عليه · هــذه هى سيارتك » · ويشــير الى الكوم المتهالك الذى يقفان بجواره ·
وتريد الممثلة الآن أن تستمر فى توبيخه ، ولكن نظرا لأنه لا يريد أن يستمر فى المناقشة فانها تريد أن ترد عليه بنكتة وقحة · وتفحص جملتها ، انها تقول : « أحسن ما بقى من الفضلات ، ها ؟ » كلمـات مناسبة تماما ·
لقــد فهم الممثلان بسرعة ، فى المشهد الســابق ، من هما وما هى العلاقة بينهما · ومن السهل عليهما أن يفهما شعور كل منهما نحو الآخر ، وبماذا يحسان تجاه الظروف المحيطة بهما · والنتيجة أنهما يقدران بدقة على تخمين ماذا يحدث من لحظة الى أخرى فى المشهد ·
أد التمرين أولا بمشاهد بسيطة ، بمشاهد لا يعتمد فيها تبـادل

الحوار على معرفة معينة بمادة الموضوع ، مثل الحوار الطبي المعقد أو الخطب السياسية • وستجد في النهاية أن أكثر النصوص تعقيدا يستفيد من هذه الطريقة ، وانه بالرغم من أن جمل الحوار لن تكون بنصهـــا الحرفي ، الا أن خطوات الفكر الصحيح موجودة هناك ، والدفع الصحيح موجود هناك ، والأهداف الصحيحة موجودة هناك ، والتجسيد الصحيح موجود هناك • ستعثر على تلك الأجزاء من نفسك التي تؤيد مادة النص ، وستكون قادرا على أن تعمل من « نفسك الجديدة » • ان الأداء في واقع الأمـر سيعثر على طريقه الصحيح خـلال العمل ، حتى ولو كانت جمل الحوار ليست منصوصة حرفيا • وبتقدم التدريبات (البروفات) ستستقر جمل الحوار في مكانها الصحيح •

هل سيلزمك في احدى المرات أن تحفظ الحوار دون فهم ؟ طبعا ، اذا كانت هناك معلومات تقنية معقدة أو خطبة طويلة جدا ، يجب عليك عندئذ أن تجلس وتحفظها • ومرة أخرى ، اذا انغمست حقيقة في الدور وتشبعت به ، فستجد أن هذه المعلومات تحتاج الى بحث من جانبك • وسرعان ما تجد ، لو كنت حقيقة تفكر مثل الشخصية المكتوبة ، أن هذه المعلومات سوف تتوارد من تلقاء نفسها وليس عن طريق الحفظ بدون فهم • والطريق الأخير هو أسوأ طريق ممـكن لكي يحفظ الممثل كيف يوضح أفكار المؤلف وعواطفه •

وقفة توضيحية

اذا كان الوقت الذي سأمضيه مع الطالب محدودا ، فالى هنا تنتهي المادة التي يمكنني أن أغطيها معه • واذا كان الطالب قد تعلم أن يصغي بكل حواسه وأن يركز على المشهد تركيزا كاملا ، واذا أمكنه تحرير أداته العاطفية بحيث يمكنها أن تستجيب بالكامل ، فانه يكون قد تعلم أهم الأشياء التي يجب أن يعرفها لكي يكون ممثلا سينمائيا ناجحا • واذا كان قد تعلم ، خلال مراحل الدراسة ، أن يثق بنفسه بحيث لا يشعر بأنه مضطر لكي « يمثل » ، وانما يسلم نفسه بالكامل الى المؤثرات التي تصل اليه ، فانه يكون قد أحرز ما لم يتمكن من احرازه الا عدد قليل جدا من الممثلين خـلال مراحل عملهم مدى الحياة • والأسـاليب التقنية التي ناقشناها حتى الآن هي أقوى الطرق تأثيرا وأسرعها للوصول الى النتائج الضرورية • ان الأداء الذي يعتمد على الأفكار التي عرضناها في الصفحات السابقة سيكون واقعيا ، وسيكتسب الحيوية والطاقة ، وسيكون مؤثرا •

وما يأتي بعد هذا هو الأدوات التي تلزم الممثل ، لكي يستخدمها عندما تلزم فقط أي أداة منها • وهناك خطر أن تصبح هذه الأدوات دعائم يستند عليها الممثل ، كبدائل للواقع العظيم الذي يعتمد على الاصغاء

البسيط والثقة بالاســتجابات · وعندما يحدث هذا ، يفكر الممثل فى الأدوات أثناء عمله ، ويكون بذلك قد انتقل خطوة بعيدا عن الظروف المحيطة بالمشهد · وتكون النتيجة عبارة عن تقليل للواقع الذى هو ضرورى لوسيلة التعبير الحميمة لآلة التصوير السينمائى ·

القسم الثالث

الأدوات

١٤
الايقاع والتغيير

اذا كان هناك شيء واحد لا يمكن للمتفرجين أن يرفضوا الاستجابة له ، فهو الايقاع والتغيير الايقاعي ٠

هناك منذ بداية جذور وجودنا على قيد الحياة ، نبض القلب والتغييرات التى تطرأ على ايقاعه حسب تأثرنا بالعواطف والأحاسيس ٠ وبناء على هذا ، فالايقاع هو أوضح ظاهرة أساسية موجودة تحت تصرفنا ، وهى الأسهل فى ادراكها وتمييزها والأقوى فى تأثيرها أيضا ٠ ان النبض يسرع عندما نغضب ٠ وهو يبطيء عندما نحزن ٠ واذا توقعنا ان الرقم التالى الذى سيتم سحبه فى اليانصيب سيمنحنا جائزة قدرها مائة ألف دولار ، فان النبض يسرع ٠ هذا التغيير فى ايقاع نبضات القلب يصاحب كل استجابة نحس بها نحو أى حافز أو مؤثر له أهمية ٠

واذا ما فكرت فى الأمر ، فلابد أنك ستوافق على أنه حتى الأشياء التى لا حياة فيها تبدو وكأنها تملك ايقاعا ٠ ان التاج يوحى بايقاع جليل بطيء ، وتوحى الآلة الكاتبة بايقاع متقطع سريع ، ويوحى المقعد المريح بايقاع هاديء بطيء ٠ ونجد بالمثل أن العواطف توحى بايقاعات مختلفة ٠ فالمرح والغضب والرعب يوحى كله بايقاع سريع ، بينما يوحى الحزن بايقاع بطيء ٠ حتى الأشياء المجردة مثل فصول السنة فانها تحمل احساسا بالايقاع ، فالصيف ايقاعه بطيء ، والشتاء ايقاعه سريع ، والربيع ايقاعه معتدل ٠

ولكل شخص منا ايقاعه الأساسى الشخصى ٠ ومن هذا الحد الأساسى يسرع الشخص فى حركته أو يبطيء منها ، ويتحدث ببطء أو بسرعة ، ويفكر أبطأ أو أسرع ، حسب الحافز الذى يؤثر فيه وقتئذ ٠

وفى أغلب الاحتمالات سيتم التعاقد معك على أن تؤدى أدوارا قريبة منك فى أغلب اعتباراتها ــ فتوزيع الأدوار يتم حسب النوعيات المختلفة ــ وبالتالى فلن يلزمك أن تغير من ايقاعك الأساسى الشخصى ٠ ان ما يلزمك على أية حال ، هو أن تكون آلتك الجسدية حرة ومستجيبة بالقدر الكافى بحيث تتغير ايقاعيا مع المؤثرات المختلفة التى تصيبها ، لأنه اذا لم يكن

التجسيد الناتج عن مؤثر ما ملائما لذلك المؤثر ، فانك لن تقنع المتفرجين بأن ما تحس به هو احساس حقيقى ٠

فمثلا ، اذا ما غضبت فانك تتحرك أسرع وتتحرك فى غضب ٠ وعندما تحزن فانك تتحرك أبطأ مما تفعل عادة ٠ وعلى هذا فعندما تمثل لا يمكنك أن تتجنب أن **تستجيب لكل مؤثر بايقاع يتناسب مع التأثير المنطقى لهذا المؤثر ٠**

ولقد وجدت أن الممثلين المبتدئين ليست لديهم تلك القدرات على الاستجابة ٠ قد يصبحون فى قمة غضبهم فى مشهد ما ، ولكنهم لن يغيروا من ايقاع سيرهم ، وتكون النتيجة أن يبدو الأداء ممتازا فيما فوق الرقبة ، بينما يدل باقى الجسم على أن الأداء زائف ٠ ويعود السبب الحقيقى فى هـذا الى أن الممثل لم يندمج عاطفيا عن صدق ، أو الى أن آلته لا تستجيب بحرية ٠

انك غالبا ما تستجيب ايقاعيا فى الحياة الفعلية ، فتتغير من سرعة حركتك ، أيا كان نوعها ، معتمدا فى ذلك على ما تحس به ، وعلى الطقس وما الى ذلك ٠ واذا كان هناك تفاوت وتباين بين ايقاع أحاسيس الشخص وايقاع حركاته ، فيعود هذا الى حقيقة أن هناك صراعا من نوع ما : قد لا يريد الشخص مثلا أن يفصح (أو لا يمكنه أن يفصح) عن غضبه ٠ وبناء على ذلك فانه يحاول أن يتجنب أن يفعل ما يمليه عليه جسمه أن يفعله ، أى أن يتحرك بسرعة ٠ ونتيجة هذا النوع من الصراع هو التوتر ، الذى يتسبب فى تغييرات جسدية أخرى تظهر لعين المتفرج الحساس ٠

وعليك عندما تمثل ، اذا كان هذا النوع من التحكم والصراع جزءا أصليا من الدور الذى تؤديه ، أن توضح هذا الصراع من خـلال بعض التغييرات الجسدية أو الايقاعية أو كليهما ٠ قد يتسبب هذا التوتر فى أن تغير فى طريقة مسكك لفنجان القهوة أو للسيجارة ٠ وقد يتسبب فى اعاقة حركة معينة أو قطعها : لابد أن يحدث شيء يمكن للمتفرج أن يميزه ، وسيعرف عندئذ أنك غاضب ، ولكنك تتحكم فى غضبك ٠ ونجد بناء على هذا أن حقيقة أن ايقاعك لم يتغير فى حد ذاته وفقا للمؤثرات ، توضح هذا الصراع ٠

ان تغيير الايقاع هو مجرد أحد عدة احتمالات للتجسيد ، ولكنه قد يكون أقواها أثرا ٠ اذا كنت تسير ، ثم فجأة لا تفعل شيئا أكثر من مجرد أن تغير من سرعة خطوتك ، فان أى مراقب سيعتقد انك قد تأثرت بمؤثر أو حافز ما ، أى أن شيئا ما قد حدث ٠ وبتعبيرات جسدية بحتة ، اذا كنت تسير مسرعا ثم تبطيء خطوتين ثم تعود الى سرعتك ثانية ، فلابد أن يستنتج المتفرجون أن هناك شـكا أو التباسـا فيما تفعله ، لأنهم يصلون الى استنتاجاتهم بناء على تغييرات الايقـاع ٠ (مثلا ، ان فترة السكون تغيير فى الايقاع) ٠

وأجد ، لأسباب لا يمكننى أن أفهمها أبدا ، أنه من الصعب جدا اقناع الممثل الشاب بأهميـة الايقاع وخصوصيته المتميزة كأحـد الأدوات التى يستخدمها أى ممثل • واقترح عليكم أن تراقبوا الناس جيدا وأن نروا بأنفسكم كيف أن ايقاعاتهم الأساسية تكشف عن شخصياتهم ، وكيف أن تغييرات الايقاع تكشف عن أشياء عن شخص ما حتى ولو كنت لا تعرف الشخص الذى تراقبه • وليس من الصعب عليك أن تخمن طبيعة الحوار الذى يدور حول مائدة بعيدة عنك فى أحد المطاعم اذا أمكنك أن تفحص تغييرات الايقاع فى الأشخاص المشتركين فى الحوار ، دون أن تسمعهم •

واحدى الوسائل المضمونة لكى تجعل المتفرجين يعرفون انك قد تأثرت بأحـد المؤثرات ، هى أن تتوقف عن حركة ما • ولنفرض أنـك تغسلين الأطباق وأن زوجك قد تأخر ثلاث ساعات عن موعد عودته • وبينما أنت تغسلين الأطباق تسمع صوت فتح باب المسكن • اذا توقفت عن غسيل الطبق مجرد نصف ثانية ثم عدت مرة أخرى الى غسيله فان المتفرجين سيعرفون انك سمعت صوت الباب وأن لهذا أهميته • واذا لم تتوقفى عن غسيل الطبق فسيعتقد المتفرجون أنك لم تستمعى لصوت فتح الباب أو أن الأمر لا يهمك •

تذكر هذا ، ان **التغيير** هو الأكثر وضوحا بالنسبة للمتفرجين • ان التغيير الايقاعى يتضح لهم فورا وبجلاء • والتغيير الصوتى واضح بطبيعة الحال ، والتغيير فى اتجاه تركيزك المرئى واضح أيضا • واذا كنت تغسلين الأطباق ويتم فتح الباب ، فتتجهين ناحية الباب وتنتظرين ، فان التغيير فى التركيز بالاضافة الى التغيير فى ايقاع غسيل الأطباق سيبين للمتفرجين أن فتح الباب له أهميته •

وعلى الممثل البارع ، أثناء تأدية دوره ، أن يتأكد من أن الفرصة سانحة له لكى يدير رأسه ويغير الاتجاه الذى ينظر فيه اذا حدث ، أو قيل، شىء له أهمية فعلا • فمثلا ، الممثل الذى ينظر الى خارج النافذة أثناء تأدية مشهد مع ممثل آخر ، سوف يعطى تركيزا كبيرا للكلمات « لقد آن الأوان لكى نتحدث معا » عندما تقال له ، بمجرد استدارته واتجاهه بنظره الى الممثل الآخر قبل أن يستجيب • ان الممثل الذكى يعرف متى قيل شىء هام ، فيمنح نفسه الفرصة لكى يغير تركيزه المرئى عندما يحصل على هذا الحافز • ان الممثل القدير يفعل ذلك دون ادراك استخدامه لتلك الوسيلة • ان قدراته قد تطورت بحيث أن هذه الأشياء تحدث من تلقاء نفسها •

ومن المهم أن يتذكر مخرج الفيلم هذا ، لأن أهم لقطات الفيلم ، كما ذكرت من قبل ، هى لقطات المستمع ورد فعله ، أكثر مما هو الحال مع لقطات المتحدث • واذا تمكن المخرج من أن يقطع الى لقطتك القريبة عندما تستدير ، فسوف يحصل المخرج على لحظة أكثر اثارة دراميا • أما بالنسبة لك كممثل ، فمن المهم أن تتذكر أن هذه هى احدى الوسائل التى يمكنك

بواسطتها أن توضح اللحظة الهامة للمتفرجين ، وهذه هي قبل أي اعتبار مهمتك الرئيسية كممثل : **أن توضح** . بحيث يمكنك أن **تنقل الافكار والأحاسيس الى المتفرجين** ·

انني استخدم هنا كلمة **توضيح** بمعناها العام ، وليس فقط بمعناها اللفظي · الايماءة ، رفع الحاجب ، التوقف ، تغيير الايقاع ـ كل هذه الأشياء توضح الأفكار والأحاسيس ـ وعلى هذا عندما استخدم هذه الكلمة فانني أشير الى أي شيء يجعل ما تمر به أنت واضحا للمتفرجين ·

كان اثنان من تلاميذي يعدان مشهدا من « **شاي وحنان** » حيث تعنف الزوجة زوجها المدرس لسوء معاملته لصبي حساس · وتقول له انها رغبت في الليلة السابقة أن تساعد الصبي على أن يثبت لنفسه أنه رجل ، ثم تنهي المشهد بأن تخبر زوجها بأنها ستتركه ·

من الواضح أن المرأة في بداية المشهد كانت مضطربة من أعماقها · الا أن الممثلة أظهرت قدرا قليلا من هذا الاضطراب في المشهد · واقترحت عليها أن تبدأ استعدادها بأن تسير بسرعة حول المنطقة التي اختارتها كمكان للتمثيل ، ويمكنها بعد أن تفعل ذلك لفترة ما ، أن تبدأ المشهد ·

وفعلت ذلك بالضبط · وبعد أن تحركت بسرعة وبغضب لعدة لحظات بدأ لونها في التغيير تدريجيا · وبدأت التمثيل عقب ذلك مباشرة ، محتفظة بحركتها طوال الوقت حتى لم تعد قادرة على أن تكبح التدفق الهائل للعاطفة والأحاسيس التي بدأت تتولد كلما تقدم المشهد · وكانت هذه بطبيعة الحال هي الحالة العاطفية الصحيحة التي يجب أن تكون عليها · **لقد ساعدت هذه الحيلة البسيطة للتحرك في ايقاع العاطفة على توليد العاطفة نفسها** ·

لقد اندهشت الممثلة نفسها لما قد حدث ، وعرفت انها قد تعلمت عدة دروس مهمة جدا من وراء ذلك · فمن المهم أن يكون النشاط العاطفي الداخلي والايقاع في ذروة مناسبة عند بدء المشهد · **ان احدى الوسائل التي تساعد على الوصول الى المستوى العاطفي هي التجسيد بايقاع يناسب تلك العاطفة** · يمكنك أن تعمل من الجسد الى العاطفة ـ من الخارج الى الداخل ـ لكن يجب أن يكون الصدق الداخلي والاحساس الداخلي حقيقيين الى أقصى حد ·

وأحد التمارين التي أطبقها مع المبتدئين لكي أشرح لهم أثر الايقاع على السلوك ، هو أن أختار اثنين منهما وأقول لهما : « انتما شخصان لهما ايقاع داخلي بطيء » · ثم نحاول بعد ذلك أن نحدد ماذا يعني هذا فيما يتعلق بكيف يستجيب الشخصان وكيف يتحركان · وتكون نتيجة هذه المناقشة متماثلة دائما ·· ان الشخصين يتحركان ببطء ولا يستجيبان بسرعة على المستوى الفكري أو العاطفي لأي مؤثر ، مهما كانت أهمية هذا المؤثر · ثم أقدم للتلاميذ تطويرا مرتجلا على هذا ، حيث يعود الزوج من

عمله الى منزله ليخبر زوجتـه الحامل بأنه عثـر على امرأة أخرى وأنه سيتركها .

ومادام الزوج والزوجة يتصفان بالايقاع الشخصى البطىء ، فان استجابة الزوجة غالبا ما تكون « حسنا ، اننى لم أكن سعيدة بهذا الزواج على أية حال ، ولا مانع عندى » . (غالبا ما ترحب الممثلة بهذا الحل لأنه لا يتطلب منها الا القليل على كل المستويات) .

ثم أخبر الزوجة انها امرأة ايقاعها سريع . ويعيـد هذا تحديد شخصيتها ، انها متفجرة سريعة التأثر عاطفيا ، سريعة فى تفكيرهـا ، سريعة فى حركتها . والآن عندما يعود زوجها البطىء الحركة البطىء الذهن الى المنزل فان المشهد يختلف تماما .. ان الزوجة ستثور عادة وتكيل له الاتهامات ، بينما يحاول الزوج بهدوء وبطء أن يهدىء من ثورتها .

وعندما نؤدى المشهد مرة ثالثة مع تغيير ايقاع الزوج بحيث يكون هو أيضا سريعا ، فان الاثنين يقدمان لنا مشهدا مختلفـا تماما ، غالبـا ما يكون معركة مثيرة للاهتمام بين غريمين . ويظل أساس الارتجال كما هو ، وما يتغير هو الايقاع الأساسى للشخصيتين . الا أن هذين الايقاعين الأساسيين يرتبطـان بالاستجابات العاطفية والحسية والجسدية الى حـد تغيير الطبيعة الكاملة لحياة الشخصيتين . هذا هو تصوير بسيط لأداة متوغلة بعمق .

ومما يثير الاهتمام أيضا أن العناصر الايقاعية لدى أى ممثل تؤثر فى الممثلين الآخرين .. انهم يستجيبون ، وغالبا ما تزداد حدة الصراع عندما تكون الايقاعات المتنوعة والتغييرات فى هذه الايقاعـات جزءا من المشهد .

ولنر معا ما يحدث فى المشهد التالى :

المكان هو حجرة مكتب فى مسكن عائلة من الطبقة المتوسطة . يوجد مكتب ومقعد يفيدان أن هذه الحجرة قد تكون مكتب رب البيت .

نسمع بابا يفتح خارج المكان . فيصيح :

هو

لقد عدت ، يا بيتى !

يفتح البـاب ويدخل **هو** الى الحجـرة . خطواته نشطة ويبـدو عليه احساس واضح بالمرح .

هو يدندن نغمـة وهو يعبر الحجـرة الى المـكتب ، ملوحا بمضرب تنس خيالى أثناء سيره . ويتوقف **هو** ثم يؤدى عدة ضربات بمضربـه الخيالى وكأنه يستعيد اللحظات الهامة فى المباراة التى فاز بها لتوه . وعند هذه اللحظة تدخل **هى** الحجرة .

وهى مرحـة أيضـا . تدخل بسرعة ثم تتوقف عنـدما تراه يستعيد ضربات مباراته .

هى

لم يكن جيمى كونرز ليقدر على ان يتصـــدى لهذه الضربة الاخـــيرة !

يستدير **هو** نحوها ٠

هو

انت محقة ٠ ولا ليستر أيضا ٠ لقد سببت له ارتباكا ٠

ويتحرك **هو** نحوها ، ويمنحها قبلة سعيدة ، ثم يتجه الى المكتب ، ويبدا هو فى فحص خطابات البريد ٠

أين الأولاد ؟

هى

تومى فى اجتماع الجماعة الصغيرة ، وميرديث فى درس الباليه ٠

هو

انهما يتمتعان بحياتهما بالكامل ، أليس كذلك ؟

ويتوقف هو فجأة ٠ ويحدق **هو** فى خطـاب فى يده ، ثم يتحرك ببطء نحو المقعد ويجلس ٠

(كل من الشخصـين حتى الآن يتحـرك ببراعة ٠ وايقاعهما مرتفع ٠ على الجانب السريع منسجما مع الروح العـالية ٠ الآن حـدثت صدمة لـ **هو** من الخطاب الذى فى يده ٠ وتغير مزاجه ، وبالتالى ايقاعه ٠ كان سريعا ، وأصبح الآن أبطأ) ٠

وتلحظ **هى** التغيير الذى حدث له ٠

هى

ما الخطأ ؟

(وتخطو **هى** خطوة مترددة تجاهـه لاهتمامهـا بأمره ٠ ولكن ايقاعهـا أبطأ الآن أيضا ، وهى تنتظر الاجابة على سؤالها ٠ وادراكها بأن هناك مشكلة يجعل قلبها يسرع فى ضرباته ، ولكن يمكنها أن تتحكم فى ذلك ، وتتحرك ببطء تجاهه لتفادى أى احساس بالذعر ٠ وسوف نرى هذا الصراع بين الايقاع الداخلى والايقاع الخارجى يفصح عن نفسه فى صيغة ما من التوتر فى جسمها) ٠

هو

لا شىء ٠

هى

من فضلك ياجيم ٠ هناك شىء فى الخطاب ٠

هو

انه لا شىء ٠

هى

متضايقة

انت دائما تتصرف هكذا معى ! دعنى أعرف ماذا يضايقك ولو مرة واحدة ، هل ستفعل ذلك ، من فضلك ؟

(ولأنها متضايقة ولم تعد تتحكم فى أحاسيسها ، فيجب أن يكون ايقاعها أسرع مرة أخرى . وعندما تتحرك تجاهه سنرى أن ايقاعها فعلا قد تغير) .

هو

متضايق أيضا .

ليس هذا أمرا يهمك ! دعى الأمر !

(كلا الايقاعين مرتفع الآن) .

هى

لا ! أريد أن أعرف ما فى هذا الخطاب !

هو

ليس فيه ما يتعلق بك !

هى

كل ما يؤثر عليك يتعلق بى ! اننى زوجتك !

ينظر **هو** اليها لمدة طويلة . ثم يخفض رأسه .

(لقد مر بمرحلة انتقال . انتهى الى أن يخبرها . ويقلقه هذا القرار ، ويجعله حزينا . وكان خفض رأسه بطيئا . كما يبطىء فى كلامه قليلا) .

هو

انه من شخص ما — فى السجن .

وتحدق **هى** ، وقد صدمها الخبر .

(وسوف يبطىء ايقاعها الآن بسبب الصدمة التى صاحبت تصريحه)

هى

فى السجن ؟ من ؟

ويتردد **هو**

.. جيم ؟ من ؟

هو

زوجتى الأولى .

هى

ماذا ؟

هو

زوجتى الأولى .

هى

أى زوجة أولى ؟

هو

لم أذكر لك ذلك من قبل • لم أعتقد أن هذا ضرورى •
لا ـ كنت أخشى أن اذكر لك ذلك عندما تزوجنا ، ولم
يكن يبدو لى أن الوقت مناسب لذلك •

هى

لقد تزوجت من قبل ولم تخبرنى قط بذلك ؟

هو

اننى آسف •

تنهض **هى** غاضبة ، وتذرع الحجرة ذهابا وايابا •

(وفى غضبها الآن ، يرتفع ايقاعها مرة أخرى • ولانه يدرك ما سيحدث بعد ذلك ، يرتفع ايقاعه أيضا ويسرع نبضه ، كما هو متوقع فى مثل هذه الظروف • ولكنه يريد أن يبدو مسيطرا على نفسه ، فيقاوم الاندفاع الى الايقاع السريع ويبدو عليه انه يحتفظ بهدوئه لفترة • هذا الصراع ـ الاندفاع نحو الايقاع السريع والسيطرة عليه ـ يولد داخله توترا ، يمكن للمتفرجين أن يلحظوه فى حركاته أو فى طريقة كلامه أو فى كليهما) •

هى

آسف ؟ تقول لى انك كنت متزوجا من قبل وكل ما يمكنك
أن تقوله الآن هو انك آسف ؟

هو

ما الذى يمكننى أن أقوله غير هذا ؟ لقد انقضى على ذلك
١٥ سنة •

هى

كان من حقى أن أعرف !

هو

نعم • وكنت أنا من الغباء بحيث لم أخبرك منذ البداية •

هى

أشكرك ! على الأقل أنت تعترف بهذا القدر !

هناك توقف بينما تكافح **هى** كى تستعيد هدوءها ، **وهو** فى انتظار بقية العاصفة • وبعد لحظة ، تأخذ **هى** نفسا عميقا وتتجه نحوه • وتتكلم ببطء •

(قد تتكلم **هى** ببطء ، ولكن قلبها ينبض بسرعة كبيرة • لدينا مرة أخرى صراع بين الايقاع الداخلى والايقاع الخارجى ، وسوف نرى أن هذا الصراع سيفصح عن نفسه فى صيغة ما • قد يكون فى صيغة اطباق قبضة اليد أو تثبيت الرأس بكل شدة أو ما الى ذلك ـ ولكننا سنرى ان كانت الممثلة مهتمة بالأمر فعلا) •

هى

ولماذا هي في السجن ؟

هو

انهـا تقول ان السبب سرقة مسلحة . وتقول ان شاهدة ما قد تعرفت عليها خطأ .

هي

ولماذا تكتب لك ؟

هو

ليس لديها أحد سواى .

هي

هكذا . وماذا تريد هي ؟

هو

توقف لفترة .

انها في حاجة لشخص ما يدفع عنها الكفالة .

ونحدق فيه هي .

هي

كم المبلغ ؟

هو

٢٥ ألف دولار .

وينهار هدوؤها . وتلتف حول نفسها وتبتعد .

(انها تتحرك الآن وفق ايقاع نبضها الداخلي . انها تتحرك أسرع وبغضب ـ لأن هذا هو ما تحس به) .

هي

لا .

هو

أنا آسف . لابد أن أساعدها .

هي

لا .

هو

يفقد السيطرة .

لابد لى !

(لقـــد فقد سـيطرته الآن ، وأصبح ايقـــاعه أسرع لأنه يتبع ايقـاعه الداخلي دون أى ضبط أو تحفظ . وسوف يسرع في حركته وهو يتجه نحوها) .

هو

(يستمر)

استمعى لى . لقد رعتنى خـلال دراستى للحقوق . كانت

تتولى كل شيء حتى حصلت على أول عمل لى • وهى الآن في حاجة الى ، ولابد أن أساعدها •

وهى تقبل هذا •

(وبهذا القبول ، سوف تشعر **هى** بالهدوء • وربما تكون الكلمة الأنسب هى **التسليم بالامر الواقع** • وفى كلتا الحالتين فان ايقاعها سيبطىء • وسوف يلحظ **هو** هذا ، وسوف يبطىء ايقاعه نتيجة لذلك) •

هى

اتفقنا •

توقف لفترة •

سؤال واحد •

هو

نعم ؟

هى

هل كنت •• تلتقى بها ؟

هو

لم أشاهدها منذ اليوم الذى تركتنى فيه •

وتخفض **هى** من رأسها وتتحرك اليه • ويتعانقان •

(كلاهما هادىء الآن نسبيا • وسيكون ايقاعهما أبطأ بناء على هذا وهما يتحركان ، كما سيكون حوارهما أبطأ كذلك) •

في هذا المشهد قوى محركة أكثر مما في سواه • انك تلحظ أن هناك عدة تغييرات ايقاعية سببتها العواطف التى يحس بها الشخصان • كما ترى أيضا انه كلما تغير ايقاع احدهما يلحظ الآخر ذلك • ويدعو هذا الى رد فعل من الشخص الثانى لأن التغيير فى الايقاع ، كما سبق أن ذكرت ، هو أحد أوضح الطرق فى نقل الأفكار أو العواطف الى المراقب • ونجد فى هذه الحالة أن كلا من الممثل الآخر والمتفرج قد تأثر بالتغييرات العديدة التى حدثت فى المشهد •

لاحظ الناس حولك • وجرب ان كان يمكنك أن تحصل على فكرة عما يحسون به من ايقاع حركاتهم • أعتقد انك سوف تدرك بسرعة كم ترتبط العواطف بالايقاع الجسدى ارتباطا وثيقا •

١٥
القــوى المحــركة

يتضمن كل مشهد جيد (ويسرى هذا بطبيعة الحال على كل سيناريو سينمائى جيد أو نص تليفزيونى جيد) بعض التغيير أو القوى المحركة . ونجد فى أغلب الحالات أن هناك شيئا مختلفا فى نهاية المشهد عما كان عليه الحال فى بدايته ، والا فما الداعى لكتابة هذا المشهد وتمثيله . وأفضل المشاهد هى تلك التى يحدث فيها ارتفاع أو انخفاض فى الطاقة العاطفية ــ بعض الحركة تجاه الذروة أو ابتعادا عنها . ان أغلب المشاهد لا تعمل اذا ما ظل مستوى العاطفة ومستوى الطاقة فيها كما هما ، دون أى تغيير .

ان التغيير يولد القوى المحركة . وليس من الصحيح دائما . أنه يلزم لكل مشهد أن يصل الى قمة دراميــة : ان العرض والتوضيح ضروريان ، وهناك قطعا بعض اللحظات فى حياة الشخصيات يكونون فيها فى حالة تأمل أو حالة اكتئاب أو على مستوى عاطفى عال خلال مشهد قصير من بدايته الى نهايته . ومع ذلك تحدث تغييرات أخرى خلال المشهد تكسبه احساسا بالحركة . واذا أمكنك أن تجد أى تحول فى الموقف أو فى الأحاسيس بحيث أنك لم تعد نفس الشخص ولم تعد فى نفس الحالة عندما ينتهى المشهد مثل ما كنت عليه عندما بدأ ، فانك تكون قد وجدت قوة محركة . وفى بعض الحالات يكون على الممثل أن يختار . ومادام لك حق الاختيار فمن الأفضل لك أن تبحث عن التحولات والتغييرات داخل المشهد مهما كانت دقيقة ، لأن **هذه التحولات والتغييرات تستحوذ على اهتمام المتفرجين وتجعلهم يتأثرون بها . كما أنها تكسب المادة المتوفرة لديك احساسا بالحركة والدفع .**

افحص أى سيناريو جيد ، ستجد أن الشخصيات فى نهاية المادة المتوفرة لديك قد اختلفت جوهريا عما كانت عليه فى البداية . ان الشخصيات لديها قوى محركة ، مثلما هو الحال مع المشهد أو المسرحية .

يجب أن تبحث عن القوى المحركة داخل الدور حتى يمكنك أن تقدم للمتفرجين كل الأبعاد واثارة الاهتمام والتشويق التى يمكن أن

تضفيها على عملك . ابحث عن التغييرات .. ابحث عن الحوافز التى يمكن أن تبعث على التغيير . وبمجرد أن تجدها ، لا تتكاسل ، بالرغم من أن أسهل شيء تفعله هو أن تبقى على وتيرة واحدة لأن ذلك يتطلب منك أقل طاقة ممكنة . كرس جهودك للبحث عن الأشياء التى تتطلب منك عملا أكثر ، كرس جهودك لانتقاء ردود الأفعال التى تسبب **تغييرا** فى موقفك وفى أحاسيسك وفى تفكيرك . ولتذكر دائما ، **أن التغيير يولد لنا القوى المحركة ، وأن القوى المحركة تولد لنا الدراما .**

وأنا متأكد أنه يمكنني عند هذه النقطة أن أسمع أصواتا تصيح : « لا ، لا ، انه الصراع الذى يولد الدراما ! » ولن أختلف مع هذا .. ان الصراع هو المحرك الأول فى الدراما . ولكن الصراع قد يكون دقيقا جدا كما قد يكون كبيرا جدا ونشطا . ان الصراع وحده لا يمكنه أن يمهد لذروة مؤثرة ما لم يكن كل من له ارتباط بالموضوع ـ الممثل والمخرج والكاتب ـ مدركا لأن القوى المحركة هى جزء أساسى من الصراع . ان للصراع بداية وتطورا وله (غالبا) نتيجة . وعلى هذا ، فهو جزء من القوى المحركة . ان الصراع الذى يبقى على مستوى واحد سرعان ما يصبح مملا بعد فترة قصيرة .

ولنفرض أن حافزا يتسبب فى تغيير ما بداخلك . ان هذا التحول وحده قد يصحبه احساس بالدراما . كما أن الصراع الداخلى بطبيعة الحال قد يؤثر دراميا مثل الصراع الخارجى ، بشرط أن يكون هذا الصراع الداخلى حقيقيا وأن يكون الممثل قد جسده بحيث يدرك المتفرجون انه يحدث .

ومن الصحيح أيضا أنه قد توجد دراما **بدون** صراع. ولكى يكون المشهد الغرامى دراميا لا يحتاج العاشقان لأن ينعما بالغرام وهما غاضبان، أو لأن يختلفا على كيف يقومان بهذه المهمة ؟ لا اعتقد هذا . ولكن المشهد الغرامى سيكون أوقع دراميا اذا حدثت تغييرات فى شدته ، وفى القوة المحركة له ، فى اتجاه أو آخر .

ولأكرر ما سبق أن ذكرته : ابحث كلما أمكنك عن التغيير ، سواء كان تغييرا فى التجسيد ، أو تغييرا فى أدائك الأساسى للدور ، أو تغييرا فى طريقة تفكيرك . ابحث عن هذا التغيير وعن كل احتمالات التغيير وضمنها فى أدائك .

كنت أتابع ، منذ فترة ليست بعيدة ، احدى حلقات مسلسل تليفزيونى كنت مرتبطا به ضمن عملى فى شركة اى . بى . سى . وفى هذه الحلقة كان على موزع المخدرات المتخفى أن يشارك أحد زعماء شبكة التوزيع . ولم يكن هذا الموزع المتخفى فى حاجة الى شريك ، لأنه كان يعمل وحده دائما . وكانت الحلقة تتعرض لمقاومته للعمل مع شريك لأنه كان يحاول جاهدا أن يصل الى الزعيم الأكبر لهذه الشبكة .

لقد جاء هذا الدور المثير اقل تأثيرا مما كان يجب أن يكون عليه ، لأن الممثل اختار أن يؤدى (أو هكذا قاده المخرج ، لا أعرف بالضبط) بعدا واحدا من أبعاد الشخصية ، وهو قوة الأداء · وفى غياب القليل من المرح والقليل من الخفة والتغيير المناسب فى مستويات قوة الأداء حسب كل حافز ، نتج عن هذا أن كل ما فى هذا الجزء عبر عن نفس المستوى من رد الفعل الذى أظهره الممثل ، مقدما لنا أداء على مستوى عال منتظم ، بحيث ان اللحظات التى تعنى شيئا حقيقيا لم تتح لها الفرصة لكى تبرز بصفة خاصة · وكانت النتيجة النهائية أداء على مستوى واحد ، لم يكن سيئا بالضرورة ، ولكن كان من الممكن أن يكون جيدا ورائعا ، وان كان هذا لم يحدث ·

تأكد دائما من أن ايقاعك وقواك المحركة التى تنتمى اليك · فغالبا ما يحدث أن يجر الممثل القوى كل من حوله ليدور فى مداره ، بحيث يفقد كل من معه فى المشهد صفاتهم الشخصية · ان هذا الخطر موجود دائما · لا تدع أى نجم يسيطر عليك ، حافظ على ايقاعك أنت ، وعلى شخصيتك أنت · وهكذا تكون مشاهدك أكثر قوة وأداؤك أكثر تعبيرا ·

١٦

القصد أو الحاجة ٠٠ الهدف ٠٠ الحث على الحركة

نحن نتحرك من لحظة الى لحظـة في الحياة ، من قصد الى قصد ٠ (لقد وجدت في فصولى الدراسية أن الممثل يصل الى نتائج أفضل وأسرع اذا ما فكر في القصد أولا على أنه حاجة ملحة) ٠ اننا نشرع في عملنا لكي نحقق شيئا ثم ننتقل الى شيء آخر ٠ قد يكون قصدنا أن نشد رباط الحذاء ونعقده ، ثم قد يكون أن نفهم لماذا يصرخ الطفل ، ثم أن نسترضي هذا الطفل ونلاطفه ، وهكذا ٠

وتجد بنفس الطريقة أن كل شخصية تؤديها لها قصد رئيسى في حياتها ولها عدد من المقاصد الأقل في الأهمية تنقله من لحظة الى لحظة ، حتى تنقله في النهاية الى تحقيق قصده الرئيسى ٠ (وغالبـا ماتستخدم اصطلاحات « الحدث » و « الهدف » و « يؤدى الحدث » ٠ و « الحدث » « الهدف » يعنيان نفس ما يعنيه « القصد » أو « النية » في استخدامي لها هنا) ٠

ولنأخذ مثالا واضحا ٠ يكاد يكون لكل منا هدف أساسى متماثل : وهو أن يجد راحة البال ٠ الا أن ما يؤدى الى راحة البال يختلف باختلاف الأشخاص ٠ ولنفرض انه بالنسبة لى أن أمتلك مليونا من الدولارات ٠ (من المهم دائمـا أن تنتقى هدفا **له قوى محـركة** حتى تزيد من الدفع للشخصية وللمشهد ٠ وعليك أن تستخدم دائما صيغة أن يكون الهدف « أن تفعل شيئا ») ٠ ولكن « أن أمتلك مليونا من الدولارات » أمر عام جدا ، ويلزمنى أن أقسمه الى أشياء محددة يمكننى أن أؤديها على أساس « من لحظة الى لحظة » ٠

هناك عدة طرق يمكننى أن اسلكها لكى أحصل على هذا المليون ٠ قد يكون قصدى أن أسطو على بنك في لاس فيجاس ، وقد يكون أن أبدأ عملا مثل رجال الأعمال ، وقد يكون أن أتزوج مليونيرة ٠

ولنفرض أن قصدى هو الأخير من بين هؤلاء ٠ ولكى أتزوج مليونيرة، يلزمنى أولا أن ألتقى بها ، وهكذا أوجه عددا من أحداث حياتى لكى ألتقى بمليونيرة ٠ وعندما التقى بها تصبح مشكلتى أن أجعلها تتزوجنى ، وبذا

يصبح هدفى أن أفوز بها • ولكى أفعل هذا يلزمنى أن أختار نية أن أتملقها واشبع غرورها أو أن أسليها أو أن أغويها أو أن أهينها أو أى من عدد من الاحتمالات الأخرى ، ويتوقف الأمر على نوع المرأة التى أنوى أن أتزوجها • ولنفترض أنها فى صحة جيدة واننى قررت أن أركز على قصد اغوائها • لقد عثرت الآن على مجموعة من نيات اللعب والمناورة ، مثل التسلية والتملق والاسترضاء الى حد الثمالة ، الى أن ينتهى الأمر بالقصد البسيط المباشر الذى يؤدى الى تحقيق الهدف الرئيسى ـ وهو أن أجد راحة البال بأن أمتلك مليونا من الدولارات •

وسيتم بناء أى دور جيد تؤديه بنفس هذه الطريقة فى أساسها • سيكون لديك هدف رئيسى أو عدة أهداف ، ولكن ستتوفر لديك عدة مقاصد من لحظة الى لحظة يلزمك أن تحققها • وعلى هذا فمن المهم أن تعرف أنت ما هو قصدك عند أى لحظة معينة ، وأن تعد لتحقيق هذا القصد •

ولا يمكنك أن تؤدى كل ما تقصده كل الوقت ، بل عليك أن تبنى دورك من طوبة واحدة فى لحظة واحدة ثم من طوبة أخرى بعدها مثلما تبنى أى منزل •

وفى النهاية عندما يكتمل وضع الطوب كله فى مكانه ، كل منها فى وقتها المناسب ، يصبح البناء كله واضحا ومحدد المعالم • أما اذا حاولت أن تؤدى عدة مقاصد دفعة واحدة ، أو اذا حاولت أن تمثل عدة مشاعر دفعة واحدة ، أو اذا حاولت أن تعبر عن عدة مواقف من الحياة مرة واحدة ، فسوف تعرض نفسك لمواجهة مشكلة لا يمكنك التغلب عليها •

وتمنح أغلب المشاهد الفرصة لتجربة المشاعر المتنوعة ذات الصفة الغالبة • وكل ما يحتاجه الممثل هو أن يبحث عن اللحظات المناسبة التى يمكنه فيها أن يركز على أحد هذه المشاعر أو سواه • ولنأخذ على سبيل المثال مشهدا من « لم يسبق لى أن غنيت لوالدى » • وفى هذا المشهد يتناقش أخ وأخته حول ما دار عقب وفاة والدهما • ولقد ماتت أمهما منذ عدة أيام ، وأصبح حزنهما حقيقيا وملازما لهما الآن • وجاءت المناقشة نتيجة لمواقفهما المختلفة من أبيهما المسيطر ، وكانت مناقشة حامية فى بداية المشهد • واذا حافظ الممثلان على تمثيل الحزن طوال المشهد كله ، فان المناقشة تفقد قوتها ، ويفقد المشهد وقعه • وعلى الممثلين أن يجدا لحظة مناسبة فى المشهد ، ان أمكن ، حتى يمكنهما أن يعبرا بوضوح عن الحزن ، وحتى يمكنهما أن يعبرا بوضوح عن المناقشة أيضا • وتأتى هذه اللحظة فى أقصى النهاية ، عندما تقول الأخت : « اننى فجأة أفتقد أمى الى حد كبير ! » • ويمكن للمناقشة أن تسيطر على المشهد كله حتى تلك اللحظة • وتكفى هذه اللحظة الوحيدة فى النهاية لكى تذكر المتفرجين أنهما

لم ينسيا حزنهما ، دون فقد اى قدر من وقع المشهد • ولقد أصبحت هذه اللحظة فى حقيقة الأمر اكثر تأثيرا حيث تم تضمينها أيضا واحتواؤها •

ان ادراكك لما تنوى عمله بين كل لحظة ولحظة هو فى الواقع من أهم مظاهر عملك • ان هذا سيحدد لك هدفك ، وسوف يكسب المشهد دفعا عاطفيا • وستكون أغلب طاقتك حصيلة مدى أدائك لقصدك ومدى أهمية تحقيق هذا القصد بالنسبة لك •

وقد ترغب ، كتمرين ، فى أن تقسم كل مشهد حتى تدرك هدفك الرئيسى وأهدافك الثانوية التى تقودك خلال المشهد • وعندما تستعد فعلا للأداء يلزمك أن تضع جانبا مثل هذا التعقل والتفكير • ولتتذكر أن احتياجاتنا تقودنا ، وأننا نشرع فى تحقيق هذه الاحتياجات ، وأن جهد تحقيق هذه الاحتياجات هو الذى يساعد على اضفاء القوى الدافعة والقوى المحركة للدراما • ان المصاعب تؤدى الى ردود الأفعال ، وردود الأفعال تؤدى الى حدوث شيء ما ، مما يمنحنا القوى المحركة • ابحث اذا عن المصاعب والاحباطات ، وأد دورك انطلاقا منها وسوف تتولد لديك لحظات مثيرة •

تذكر أيضا ، أنك عندما تبدأ فى تحقيق هدفك الرئيسى ، قد تستعين بعدة أهداف أخرى أقل درجة ، خاصة اذا لم تكن قد وفقت فى جهودك الأولى • ان الحدث الحقيقى الذى جرى أثناء كتابة هذه الكلمات يوضح هذه النقطة تماما : لقد تسلقت امرأة على افريز الدور التاسع فى أحد المبانى بقصد أن تقفز منتحرة • وفشلت جميع الجهود التى بذلت لكى تثنيها عن قصدها ، حتى تسلق أخيرا أحد القساوسة الى جوارها • وكان هدفه الأساسى أن يجعلها تعود الى الداخل • وكان هدفه الأول الأقل درجة أن يقنعها بأن الحياة تستحق أن تحياها • ولم ينجح فى هذا • ثم حاول أن يجعلها تشعر بالذنب لتركها عائلتها • ولم ينجح فى ذلك أيضا • وحاول كل الأهداف الأخرى التى أمكنه أن يفكر فيها حتى ترر أن يجعلها تضحك • فأخبرها أنها اذا قفزت سيتم القبض عليها ، لأن هذا مخالف للقانون • ونظرت اليه وسألته : « بأى تهمة ؟ » فأجاب : « لالقاء المهملات » • فضحكت وقالت : « حسنا أيها القس • لقد فزت أنت » • وعادت الى داخل المبنى •

هدف أساسى أو قصد أساسى •• هدف أقل درجة ، لم ينجح •• هدف جديد أو معالجة لم تنجح •• وأخيرا هدف يصلح للتنفيذ •

كم سيكون عملك أكثر اثارة اذا امكنك أن تضيف نوعا من التحول والتغيير الى عملك وأنت تكافح لتحقيق احتياجاتك ! ان التغيير والقوى المحركة كلمات سحرية ، وهى تحت طلبك لتستخدمها عندما تختار أهدافك الرئيسية وأهدافك الفرعية •

وخلال الأيام المبكرة لعصر التليفزيون ، كنت أعمل فى هيئة سى بى

اس • وكانت هذه الشبكة قد تعاقدت لتوها على مسلسل « **بيرى ماسون** » الذى كان سيصور سينمائيا بعد أن تم اختيار الممثلين والممثلات من اجل الأدوار الرئيسية • وتوفيرا للوقت والنقود ، تم اجراء هذه الاختبارات الكترونيا بالات تصوير تليفزيونى بدلا من آلـة التصوير السينمائى • وكنت أساعد المنتج على اخراج هذه الاختبارات ، لانه لم يكن معتادا على اجراءات غرفة التليفزيون الحى ولا على نظام آلات التصوير المتعددة •

وكان هناك دور نسائى واحد يحتاج الى من تشغله طوال الوقت ، وهو دور ديللا سكرتيرة بيرى ماسون • وحضر الينا واحد من أشهر مندوبى الممثلين فى هوليوود مصطحبا معه ممثلة لم ألتق بها من قبل ، كانت تبدو وتتحرك كانها نموذج الشقراء الهوليوودية الغبية •

ولم أكن أتصور أنها كانت جادة فى تأدية الاختبار من أجل الدور ، ولكن بما أن القرار لم يكن لى فقد أعددت المنظر ، وبدأت أراقبها وكلى تشدك وهى تؤدى دورا بقصد واحد من جانبها هو الاغواء • وكان هذا المشهد ايضاحيا مباشرا مع رئيسها بيرى ماسون ، ولم يكن للاغواء أى علاقه بالمشهد • وكان من الواضح أن هذا هو الشىء الوحيد الذى تفهمه هذه الشابة • وبدأ الممثـل الذى يشترك معهـا فى الاختبار يحملق فيها متشككا فى تصرفها طوال المشهد ، وياليتنى احتفظت بهذا الشريط من الكينيسكوب للأجيال القادمة •

انه لأمر هائل أن يكون قصد الاغواء طوع بنانك • ولكن بطبيعـة الحال ليست فيه الاجابة على كل شىء •

ان القصد أو الهدف غالبا ما تحدده حالة حسية أو عاطفية • واذا كان القصد باردا مثلا فانك لا تؤديه بحيث تكون باردا ، بل أنت تؤديه لتصبح دافئا • انك تؤدى الدور ضد الحافز • ان هذا الصراع للتغلب على المشقة أو العقبة هو الذى يخلق اللحظة الحقيقية • انك لا تؤدى الدور لكى يصيبك الصداع ، بل تؤديه لكى تخفف الألم • انك لا تؤدى الدور لكى تبكى ، انك تؤديه لكى تمتنع عن البكاء • من الضرورى أن تخلق **الاحساس الحقيقى أو المشكلة الحسية أولا ، ثم تفعل ما يلزم للتغلب عليه •**

وقد يتحدد القصد أو الهدف عن طريق الممثل الآخر • قد لا يصلح ما تخططه لنفسك كهدف فى لحظـة معينة نتيجة لما يقدمه لك الممثـل الآخر • ولهذا تذكر دائما أن تبقى متفتحا ومتجاوبا مع كل شخص وكل شىء حولك •

ولنفرض أنك ستؤدى مشهدا تؤنب فيه زوجتك لأنها أنفقت نقودا أكثر مما يجب على شراء الملابس • وسيتم تصوير هذا المشهد فى الصباح التالى مع ممثلة لم يسبق لك أن عملت معها من قبل • ويوضح لك الحوار المكتوب أنها ستدافع عن نفسها ، بل وستكون عدائية عندما تبدأ فى

هجومك عليها ، وهكذا سيبقى قصـدك فى التأنيب قويا للغايـة طوال المشهد ·

هـذه هى الخطة · وتصل أنت الآن الى مكان التصـوير وتبدأ التدريبات (البروفات) ·وبدلا من أن تأخذ هى موقف الدفاع وان تكون عدائيه ، تجدها وقد أصبح أنفها أحمر اللون واعرورقت عيناها بالدموع وصار سلوكها العام هو الاعتذار وليس الهجوم · ألن يتغير قصدك ؟ أغلب الأمر انه سيتغير ·

ومن المحتمل أن تكون أكثر كلمة استخداما من بين مجموع مفردات اللغة التى يستخدمها الممثل هى **التحريض** (أى الحث أو وجود الباعث أو الحافز أو الدافع) · هناك دائما سبب لما نفعله · هناك دائما **تحريض**· قد يكون الباعث المحرض هو الجشع ، أو الحب ، أو الكراهية ، أو الانتقام، أو الشهوة ، أو الخوف ، أو القلق ، أو أى عدد من الاحتياجات أو المواقف العاطفية · ان التحريض عبارة عن **دافع داخلى** ينقب عن قصد أو هدف (أو حدث) ، وهذا القصد هو الذى يدفع الممثل لأن يؤدى دوره ·

لنفرض أنك لا تملك أى نقود وانك لم تأكل شيئا منذ ٢٤ ساعة · وترى ورقه مالية من فئة العشرين دولار ملقاة على الرصيف · هنا يدفعك الجوع ، ويصبح هدفك هو الحصول على هذه النقود ، فتتحرك تجاه هذه الورقة المالية · وقد تخطر على بالك فكرة أن صاحب هذه الورقة قد يكون قريبا من مكانك ، يبحث عن نقوده · هذا الخاطر هو دافع آخر · وتضع قدمك على الورقة المالية لتغطيها · ان هدفك هنا أن تخفيها عن الأنظار · والصيغة اللفظية هنا أن **تخفيها عن الأنظار** ·

ونجد فى الممارسة الفعلية ، ان كلمتى **الدافع والقصد** (أو الهدف) مترادفتان بصفة عامة · واذا طلب مخرج من الممثل أن يعبر الحجرة الى النافذة عند جملة معينة ويسأله الممثل عما هو الدافع وراء هذه الحركة ، فيصله الجواب : « لكى ترى من بالخـارج » · هذا هو هـدف حسب تعريفنا ، ولكنه دافع حسب الاستخدام العام · لديك غرض ، وهذا يعنى أن لديك سببا ، أو قصدا ، أو هدفا أو دافعا ، وكلها تعنى نفس الشىء · ان دلالات الألفاظ لاتهمنا هنا ، حيث لا أهمية حقيقة لما تسمى به الاجراء · وما يهم هو أن تفهمه وأن تتعلم كيف تستوعبه ·

ولنأخذ مثالا آخر · أنت تجلس على مقعد · ويأمرك المخرج بأن تقفز واقفا · وتسأله عن الدافع وراء ذلك · ويخبرك بأنه **لايقاف الألم** ، وهذا هدف · هل من المهم أن يكشف لنا التحليل العميق عن أن حفظ الذات هو الدافع ؟ اننى أشك فى ذلك ·

يجب ألا تفعل شيئا بدون دافع · يجب أن تعرف دائما لماذا تفعل أو تقول شيئا ما · وأحيانا يكون الدافع واضحا ، وأحيـانا يكون من الصعب تحـديده · واذا لم تكن متأكدا مما يحثك ويدفعك ، فاسـأل

المخرج · انه سيحاول مساعدتك فى أغلب الحالات ·

وتلاحظ أننى قلت « فى أغلب الحالات » · فأحيانا عندما تسأل المخرج عما هو دافعك تجده يجيب «الأجر الذى تتقاضاه · عليك أن تفعل ذلك » ·

وليس هذا الرد بغريب كما قد يبدو · فقد ينزعج المخرجون من الممثلين الكسالى الذين لا يقومون بواجبهم المنزلى الى حد انهم لا يستعدون فى منازلهم قبل الحضور ، أو انهم كسالى الى حد أنهم لا يريدون أن يفكروا بانفسهم ، وما هو أسوأ من هذا كله الممثلون الذين تستحوذ عليهم فكرة الدافع · ويكره العديد من المخرجين الاستماع لهذه الكلمة · واذا أراد المخرج منك أن تعبر الحجرة فى لحظة معينة ، فأنت ملزم بأن تفعل ذلك · وقد يريد المخرج هذه الحركة من أجل ايقاع الخطو ، أو لكى يضع آلة التصوير فى مكانها الصحيح لما سيتبع عبورك للحجرة · واذا لم تكن تعرف ما هو دافعك ، ابحث عن الدافع ثم اعبر الحجرة · واذا كان من الصعب عليك أن تجد دافعا فاتجه الى المخرج واسأله · ولكن حاول دائما أن تبحث عن الدافع بنفسك ·

هل يبدو هذا الأمر غريبا عندما اذكره لأى ممثل ؟ ان المخرجين فى أحسن الحالات لا يتسع وقتهم لمثل هذ · وبالتالى فمن المفروض أن يرسم الممثل دوره بنفسه ، اعتمادا على المادة المكتوبة وعلى رغبات المخرج ·

ان المخرج يتوقع منك أن تكون قادرا على هذا · أما اذا كان عليه أن يمضى وقتا كثيرا يتناقش معك كلما كان عليك أن تتحرك ، فلن يتبقى لديه وقت لمهمة الاخراج · وسوف يفقد صبره ويفقـد حماسه تجاهك كممثل · هل يلزمنى أن أقول أكثر من هذا ؟

وقد تجد نفسك ، فى بعض الحالات النادرة ، فى موقف يتوفر فيه الوقت للمخرج السينمائى أو التليفزيونى لاجراء التدريبات (البروفات) ولفحص السيناريو بالتفصيل مع الممثلين · انها لحظات رائعة ، لا تتردد عندها فى مناقشة الدوافع وأى جانب آخر من جوانب دورك · الا أن هذه الفرص نادرة ، لذا من الأفضل لك أن تعد نفسك لكى تعالج مشاكلك بأقل مساعدة أو بدون مساعدة على الاطلاق ·

١٧
الانتقـــاء

كثيرا ما تنهمر علينا البدائل فى كل أمورنا فى واقع الحياة • ولما كان اختيارنا من بين هذه البدائل يعتمد علينا وعلى من نكون ، فاننا نختار فى كل مرة ثم نبدأ فى تنفيذ ما اخترناه • وقد يكون هذا الاختيار سهلا ، كما فى حالة تفضيل شرائح الخبز من القمح الصافى على شرائح الخبز الأبيض • وقد يكون الاختيار معقدا ، كما فى حالة ترك وظيفة والانتقال الى عمل جديد • وقد يكون الاختيار جارحا بصفة شخصية ، كما فى حالة اتخاذ قرار طلب الطلاق •

ولما كان الممثل مضطرا لأن يتقمص شخصية وهمية ويحيلهـا الى شخص حى ، فعليه أن يدرك أن على هذا الشخص أن يقوم باختياراته • وما هو أهم من هذا ، أن على الممثل أن يدرك أن بعض هذه الاختيارات أكثر اثارة وأقوى أثرا من البعض الآخر •

لازلت أذكر حلقة معينة من المسلسل التليفزيونى « **الرجل والمدينة** » بطولة **أنتونى كوين** • وكوين من أكثر الممثلين الذين التقيت بهم فى العمل قدرة على التخيل والابتكار • وكانت مشـاهدة نتيجة جهوده فى النسخ اليومية للقطات التى تمت ، حيث تتوفر الفرصة لمتابعة اختياراته قبل تركيبها فى الوضع النهائى ، تجربة ممتعة الى أقصى حد • وتبرز من بينها لحظة معينة توضح قدرة هذا الرجل على التصرف الفورى فيما يتعلق بدوره وقدرته على الانتقاء من لحظة الى لحظة بأقوى تأثير ممكن •

وكان انتونى كوين فى هذا المشهد متعجلا كعادته لكى يقوم بمهامه كعمدة للمدينة ، يقود سيارته الى دار البلدية • وكانت هناك علامة أمام رصيف دار البلدية توضح أن « هذا المكان محجوز لسيارة العمدة » • الا أن شخصا ما قد ترك سيارته فى ذلك المكان • وضغط كوين فى غضب على نفير سيارته وبقى لحظة فيهـا وهى منتظرة فى صف ثان ، ونظر حوله ثم غادر سيارته وهو فى قمة غضبه تاركا اياها فى صف ثان وبدأ يصعد السلالم الخارجية لدار البلدية • وحتى هذه اللحظة فان أنتونى كوين كان يتصرف بالضبط كما تم ترتيبه وكما كان منتظرا منه •

الا انه فى هـذه اللحظة من اللقطة انتقى أمرا جديدا ، لقد عـاد يهبط السلالم والتقط علامة انتظار سيارة العمدة ووضعها على مقعد السيارة التى شغلت المكان خطأ · ثم عاد بمنتهى الرضا ليصعد سلالم دار البلدية · (وكان المصور متيقظا لكى يتابع أنتونى كوين اذ كان مستعدا لكل ما هو غير متوقع) ·

لقد كان فى امكانه أن يتخذ عددا من التصرفات فى اللحظة التى قرر فيها أن يعود ليعاقب صاحب تلك السيارة · كان يمكنه أن يركل احدى عجلاتها بقدمه ، أو أن يركل الباب ، أو أن يبصق على زجاجهـا الأمامى ، أو أن يتوقف هناك ليدخن لحظة · ولكن ما فعله قام بالواجب وبمنتهى المرح دون أن يحط من قدر نفســه ، وقد ترك المتفرجين فى احساس ممتاز ·

هذا هو ما أسميه **الانتقاء** · واذا راقبت أداء أنتونى كوين فانك ستجد أنه يفعل أشياء غنية وغير متوقعة ومصـممة بعنـاية لكى تبنى الشخصية طوبة فوق طوبة من خلال انتقاءاته المعتنى بها ــ وأغلبهـا فورية ، ولكنها فورية فى حدود الدور ·

ان الانتقاء هو الذى يحدد غالبا الفرق بين الأداء المقبول والأداء البارع المثير للاهتمام · والممثل الواسع الخيال الحاضر البديهة حقا هو الذى يعرف أن هناك عدة استجابات ممكنة للحافز الواحد ، ويدرك أيها يختار ، عن وعى أو بفضل بديهته المتطورة ·

واسمحوا لى أن أستطرد لحظة لأتحدث عن **البديهة** · هناك نظرية عاشت طويلا ويؤمن بهـا البعض ، تقول ان دراسـة التمثيل قد تدمر الموهبة ، وانه يجب على الممثل أن يعتمد على بديهته · وتتبعها أقوال مثل « اما انك تمتلك هذه الموهبة أو لا تمتلكها » و « الممثل يولد ممثلا ، ولا يمكن صناعته » ·

انه لأمر محبوب أن تتوفر لديك البديهة · ولكنه أمر قد يغدر بك ويخونك أيضا ، لأنك قد تحتاج الى بديهتك لتساعدك فى موقف ما فلا تجدها حولك ، بل تكون قد ذهبت الى مكان آخر · ومن الأفضل لك فى هذه الحالة أن تتوفر لديك بعض المعرفة بوسائل المهنة لكى تساعدك على التغلب على الصعوبات التى تواجهك ــ وتساعدك على أن تعثر على الأداء المطلوب عندما تفشل البديهة ·

ومن الصحيح أيضا أن بديهة الممثل لم تصـاحبه بالضرورة منذ مولده · اننا نستخدم اصطلاح **البديهة** عندما يكون الاجراء المطلوب هو الاسـتجابة المرتبـطة بالظروف المحيطة · وكلما مررت بالتجارب وكلما تعلمت ، فان ما تتعلمه يصبح جزءا منك · وعندما تستدعى هذا الجانب فانه يظهر فى صورة استجابة بديهية · ولا بأس ان أردت أن تسمى هذا بالبديهة لأن دلالات الألفاظ هنا لا تهم · انما عليك أن تدرك أن هـذه

البديهة هي أمر متطور يصبح أكثر جمالا وأكثر نموا كلما زادت خبرتك ومعرفتك بوسائل المهنة · انك لا تصبح أكبر سنا ، بل تصبح ممثلا أفضل · الا انه بالرغم من هذا ، فان البديهة لا تسعفك دائما ، وعندئذ عليك أن تعتمد على وسائل المهنة ·

ولنعد الآن الى الانتقاء · انك عندما تقرأ مشهدا ، تكون فورا فكرة عن كيف يجب أن يتم أداء هذا المشهد · (وبهذه المناسبة ، قد تكون أنت ذلك النوع من الممثل الذى يرى بعين ذهنه نسخة أخرى من نفسه وهو يؤدى المشهد وهو ما زال يقرؤه ·· ثم تقف على قدميك وتقلد ذلك الشخص · هذا هو الاجراء الخاطىء) · وبالرغم من أننى أشجع الممثلين على أن يتبعوا دوافعهم الا أن الدافع الأول قد لا يكون هو الأفضل دائما · وهذا هو السبب الذى يجعلنى أطلب من تلاميذى فى الفصول الدراسية المتقدمة التمرين على تأدية مشهد له عدة تكييفات : عاطفية وفكرية وشخصية · ويبدأون أولا بتأدية المشهد كما يرونه ليكتشفوا الى أين نفودهم هذه الطريقة · واذا كان هناك أى شك أو ريبة فليجربوا تكييفا آخر مختلفا اختلافا جذريا من حيث العاطفة أو الشخصية وليروا الى أين يقودهم هذا · وبعد التدريب على تعديلين أو أكثر ، ينظرون بذهن واع الى الاستجابات الممكنة لأهم الحوافز فى هذا المشهد ، ثم يعيدون التدريب واضعين فى اعتبارهم عددا من هذه الاستجابات · ولا يهم ان كنت تستقر أثناء هذا التدريب على الاختيار الخاطىء ، لأن المدرس الذى (نأمل أن) يعرف أنك قد استقررت على الاختيار الخاطىء ، سوف يناقشه معك ، وسوف يقودك الى المقدرة السديدة لكى تنتقى الاختيار الصحيح ·

وفى النهاية سيتم الاختيار الأخير ، وسيتم بهذه الطريقة على المدى الطويل تحقيق شيئين هامين جدا · أولهما ، أن هذه الطريقة تساعد على تنمية القدرة على الانتقاء · وثانيهما ، أن الأداء يصبح أكثر ثراء وأكثر اثارة للاهتمام وأكثر تحركا ، لأنه من المؤكد أن بعض هذه الاختيارات لم تكن لتخطر على بالك منذ البداية ·

ويمكنك أن تتدرب على هذه الطريقة أثناء وجودك فى الفصل الدراسى · **وليس هناك وقت ، عندما تعمل كمحترف فى السينما أو التليفزيون ، لمثل هذا النوع من التجارب · يجب أن يتم هذا فى المنزل كجزء من استعدادك ، أو لمجرد التدريب ·**

واذا انتابك الملل من التدريبات فقد يعود السبب الى خطأ فى الطريقة التى تتبعها · وأحد طرق القضاء على هذا الملل هو أن تفعل ما وصفته لك من قبل · لا تقم بأحد الطقوس الروتينية البالية ، مكررا بالضبط كل حركة وكل جملة حوار كنت تستخدمها · بل ابحث عن بعض التعديل الجذرى فى الشخصية ، وانتق شيئا مختلفا واجعل آلتك تتفتح لهذا العنصر الجديد · وتدرب بحرية وانتعاش بهذه الطريقة ، وانظر ماذا

يحدث . قد تقوم ببعض الاكتشافات الهائلة . وقد لا تحدث أى اضافة وتجد أن طريقتك كانت سليمة طوال الوقت ، وأن كل الأشياء الجديدة لا معنى لها . حتى هذا سيسبب لك راحة هائلة ، ولذا فهو جهد فى محله .

ولا تخش أن تبدو غبيا وأنت تدرب قدراتك على الانتقاء . فلا يمكن أن تبدو غبيا عندما تتدرب على مستوى مقبول يدل على الذكاء . وقد لا تؤدى الأشياء التى تفعلها الى شىء ، فقد تبرز بوضوح على أنها غير صالحة للمشهد أو للدور أو لكليهما . الا أن وقت التدريبات هو الوقت المناسب لكى تصل الى شىء ما ولكى تتوسع فى التفسير . ولكى ترتكب أخطاء فى سبيل بحثك عن القيم القصوى المتوفرة فى المادة المكتوبة ، فى حثك لنفسك لكى تقدم أقصى ما يمكنك أن تقدمه .

ان الأمر الذى ينذر بالخطر والذى يعوق بعض الممثلين من أن يصبحوا أكفاء قادرين على المهمة ، هو الكسل . ولا يوجد أى عذر للكسل . تلزمك طاقة لكى تحس بالأشياء ، وتلزمك طاقة لكى تحلل وتفكر ، وتلزمك طاقة لكى تتدرب وتتدرب وتتدرب بحثا عن أفضل أداء ــ ولكننى لا أعرف طريقة أخرى لكى يتحول الهاوى الى محترف .

وفيما يلى شروط محددة عليك أن تراعيها وأنت تقوم باختياراتك .

أد الدور ضد الحوار .

اذا كان المؤلف قد كتب المشهد بحيث تتضح تماما أحاسيس الشخصية ونواياها من واقع الحوار ، فابحث انت ان كان يمكنك أن توضح قيما أخرى ، أى حاول أن تؤدى الدور ضد ما هو مكتوب . وهذا فى امكانك ، لأن ما تنص عليه الكلمات واضح تماما ومحدد تماما ، وأداؤك المباشر لهذه الكلمات قد يؤدى الى المبالغة فيها أو الى جعلها مبتذلة أو الى أن تصبح كئيبة مملة . أما أداء الدور بعيدا عن هذا فقد يزيد من اثارة هذه اللحظة للاهتمام ويعطى للشخصية بعدا جديدا أكثر أهمية .

واذا كان الأداء يتعلق بمشهد غرامى ، على سبيل المثال ، حيث يقول الحوار بلا نزاع : « اننى أحبك » أو ما يقرب من هذا ، فليس على الممثل أن يؤدى الجانب العاطفى من الحب ، اذ يمكنه أن يطرق عدة مداخل أخرى ليندمج فى عدد من التجسيدات ومن وسائل المهنة . ويمكنه بهذا أن يجعل المشهد أكثر مرحا وأكثر اثارة للاهتمام وأكثر حيوية .

لا تخش أن تؤدى الدور ضد ما هو مكتوب بقوة ، وأيا كان ما تفعله فالغرض واضح . وقد تحصل فى بعض الحالات على فوائد هائلة من سلوكك هذا الطريق .

ولنضرب مثلا برجل وامرأة يتناولان وجبة الطعام . ويقول الرجل : « لم أكن أعرف قط ما يعنيه الحب حتى جاءت تلك الفترة التى أمضيناها سويا فى هاواى . لقد أحسست فجأة بأشياء لم أكن أحس بها من قبل ،

وعرفت أنني قد أدركت أخيرا معنى الحب الحقيقي » • والآن ، هل يلزمه أن يحدق في عينيها بعاطفة مشبوبة وهو يقول هذه الكلمات ؟ بالطبع لا ، لكن هذه هي الطريقة التي يهجم بهـا الممثل عديم الخبرة على هذا المشهد • ان هذه الكلمات قريبة جدا من أن تعتبر مبتذلة ومكررة ، واذا قالها الممثل وهو يحدق حالما في عيني الممثلة فيمكنه ان يحطم اللحظة المناسبة بكل سهولة • بينما يمكن أن يكون المشهد أكثر اثارة للاهتمام وأكثر تأثيرا في المتفرج اذا ما أدى الممثل هذه الكلمات في مرح دافيء ، على سبيل المثال ، وكأنه منبهر بتمتعه بهذا الاكتشاف ـ أو وهو مستمر في تناول الطعام ، بحيث يسمح لطريقة أكله أن تتأثر قليلا بما يقوله ويحس به •

وهناك مشهد في مسرحية **نيل سيمون** « **سيدة كعكة الزنجبيل** » بين ايفي الممثلة الأولى وأحد أصدقائهـا وهو ممثل معروف بشذوذه الجنسي • وتوضح الكتابة تماما أنه شاذ ، ولا تعتمد هذه الصفة المميزة بالكامل على ما يعثر عليه الممثل من أوضـاع مخنثة ومن نماذج للكلام مخنثة أيضا •

وبما أن الشخص شـاذ بلا شك مهما كانت طريقة أداء الممثل للدور ، فلا داعي اذا لابراز هذا العنصر وتأكيده • لابد من ظهور بعض التخنث في حركاته الجسدية ، ولكن الأمر لا يستدعي زيادة ابرازها • واذا حـدث هـذا ، فهناك خطورة أن يصبح الدور كاريكاتوريا ويفقد الاحساس اللازم بالواقع • وبدلا من هذا يمكن للممثل ، بل ويجب عليه ، أن يؤدي ما يدور حوله المشهد •• انه محطم الأعصاب لفصله من مسرحية أثناء مرحلة التدريبات (البروفات) وابداله بممثل آخر يعتقد هو أنه أقل منه كفاءة • ولا علاقة لحقيقة أنه شاذ جنسيا بواقع المشكلة في المشهد ، وهي انه يشعر الآن ، بعد مضي عدة سنوات غير ناجحة بالقدر الكافي له كممثل ، أنه فاشل وأن ممارسته للمهنة قد تتوقف • انه تفكير مدمر ، وان هذا التفكير وهذا الخوف هما اللذان يقودان هذا الممثل خلال المشهد • واذا كان الممثل سيؤدي دور الشاذ جنسيا خلال المشهد جميعه ، فقد يتحول المشهد الى مجرد نكتة بدلا من أن يكون داعيا للتعاطف • كما قد يفقد المشهد العنصر الوحيد الذي يمكن أن يلتف حوله جميع المتفرجين •

لا تستغرق في التفكير الخيالي الحالم عندما تتحدث عن الماضي •

انهـا لمصيدة خطرة يمـكن أن يقع فيها الممثل اذا ما اندفع نحو الرومانسية أو استغرق في التفكير الحالم عندما يدور الحوار عن الماضي • وفي « **كمية من المطر تملأ قبعة** » على سبيل المثال ، يروي بولو ازوجة أخيه عن المرة التي ألقى فيها شيئا على احدى السيارات ، ونتج عنهـا

شجار عنيف مع والده . وكان يمكنه ببساطة أن يمثل تلك اللحظة وكأنه يستغرق فى تفكير حالم ، ولكنه يستحضر تلك اللحظة فى موقف كله انفعال لأنه يشرح لسيليا لماذا يكرهه أبوه . وفى هـذه الحالة يكون الاستغراق فى التفكير الحالم بعيدا عن الصواب تماما ، لأن بولو يتحدث عن الماضى لأسـباب محددة ترتبـط بالحاضر . ونجد بنـاء على هذا ، **أن نفس الطـاقة والدافع العاطفى الذى استحضر الماضى الى الذهن يجب أن يستمر خـلال رواية ما قد حـدث فى الماضى** ، وعلى الأقل فى بداية الموقف . وقد يكون من المقبول أن يتحول الاتجاه العاطفى اذا كان الممثل ، أثناء كلامه ، يزداد تأثرا بأحداث الماضى أكثر مما تؤثر فيه أحداث الحاضر .

وأكرر هنـا : لا تندفع نحو الرومانسية ولا تستغرق فى التفكير الحالم . تذكر القصد من وراء ذلك ، تذكر **أنك تستحضر الماضى لأسباب ترتبط بالحاضر** ، وليس لمجرد أن تجد فرصة لتمضية عدة لحظات من التفكير الحالم أو الافراط فى العاطفية .

ابحث عن الفكاهة فى التراجيديا وعن التراجيديا فى الفكاهة .

يميل الممثلون الى تأدية الدراما الجادة بشكل جاد جدا ، وقد يكون هـذا خطـأ . **يجب عليك أن تبحث عن الفكاهة حتى فى أعنف حالات الدراما .** سوف يؤدى هذا الى أن يجعل الدور الذى تؤديه أكثر اثارة للاهتمام ، كما يمنح المتفرجين لحظة من التخفيف ، حتى تزيد قدرتهم على التأثر بلحظاتك التالية الأكثر درامية .. سيصبح المتفرجون أكثر تقبلا لها .

واذا فحصت أى تراجيديا جيدة عن قرب فانك تكتشف أن المؤلف قد كتب بعض الفكاهة خلال تلك المادة . وتعتبر « **هاملت** » مثالا كاملا لهذا الجانب . ان المشهد الذى يضم بولونيوس فى الفصل الثانى ملىء بالفكاهة ، مع أنه يحدث فى وسط أحزان هاملت واحباطاته . ويمزح هاملت مع الرجل العجوز ، ثم يمزح بعد ذلك مباشرة مع أوفيليا ، قبل أن يبدأ « الممثلون » (داخل المسرحية) أداءهم .

حتى الساحرات فى « ماكبث » كان مسموحا لهن أن يكن مرحات . انه فى صالحك أن تتعلم كيف تضحك من مصائبك .. ان تناولك لتلك المصائب على هذا النحو يجعل المتفرجين أكثر استساغة وتقبلا لها ، وبذا تزداد قوتك . وأنا أشير هنا بطبيعة الحال الى الأدوار التى تجـد فيها الفرصة لمثل هذا الاختيار . أما اذا كان الدور قد تمت كتابته مع استبعاد هذا النوع من المعالجة . فيجب أن تلتزم بمفهوم المؤلف وتفسيره .

وعندما كنت صبيا صغيرا ، كان والداى يذهبان الى مسرح فى مدينة سانت لويس ، حيث كانت هناك فرقة تقدم مسرحية يهودية مختلفة مساء كل يوم أحد . وكان أغلب هذه المسرحيات يعتمد على الموسيقى .

واعتقد أن أغلب مادتها تعتمد على الجمع بين الأعمال الأصلية والأعمال العبرية المألوفة والأجزاء المسروقة من استعراضات برودواى المعاصرة . وعلى أية حال ، كانت والدتى تعرف المعادلة السحرية جيدا ، على ما أعتقد. كانت تقول : « اذا لم أتمكن من الضحك ومن البكاء فى نفس الأمسية ، فان العرض ليس جيدا » . اننى أعتقد أن هناك سحرا فى هذه الكلمات .

فكر فى هذا . ان أفضل الأعمال التراجيدية تضم لحظات من الفكاهة . وأفضل الأعمال الكوميدية تضم لحظات تستدر الدموع . وعليك اذا أيها الممثل ، ما دامت الفرصة متاحة ، أن تبحث عن الفكاهة فى أدوارك التراجيديا وعن الدفء الذى يمس القلوب فى أدوارك الكوميدية . ويمكن لهذه الاختيارات أن تكون حاسمة وبارعة .

لا تمثل اللاوعى

عندما يقوم الممثل ، وخاصة من يطلق على نفسه اسم ممثل المنهج method ، بتحليل الدور فانه يغوص الى أعماق الخلفية النفسية للشخصية . وهذا اجراء سليم . ولما كنا جميعنا قد أصبحنا أطباء نفسانيين من مقاعدنا ، فاننا نميل الى عمل التحليل النفسى للشخصية ونمثل دوافع اللاوعى الخاصة بها .

وهذا خطأ على قدر كبير من الخطورة . ان الناس لا يستجيبون للحوافز والمؤثرات على أساس « من لحظة الى لحظة » وفق دوافع اللاوعى . انهم يستجيبون على أساس **الوعى** . وبناء على هذا ، فان ما يحتاج الممثل لأن يفعله هو أن يحدد كيف يتسبب لا وعى الشخصية فى سلوك هذه الشخصية على مستوى الوعى . ويجب على الممثل ابتداء من هذه النقطة أن ينسى كل شىء عن اللاوعى .

ولنأخذ مثالا : لنفرض أن امرأة كانت على علاقة سيئة جدا مع والدها ، الذى كان يضربها كثيرا عندما كانت طفلة . وترك الوالد المنزل عندما كانت صغيرة جدا ، بحيث انها تكاد لا تحمل أى ذكريات محددة عن تلك الأحداث البغيضة . ان ما لديها حقيقة هو كراهية عميقة الجذور لكل رجل . ولكن نظرا لأنها شبت فى مجتمع يرغب كل من فيه فى العلاقة بين الذكر والأنثى ، فانها لم تعد عن وعى تدرك مثل هذه الكراهية .

ونجد فى علاقاتها مع الرجال ، أن اختياراتها من لحظة الى لحظة قد تكون هى تلك الاختيارات التى تؤدى الى عجز شريكها الرجل واخفاقه ، بدرجة أو بأخرى . واذا أخبرنا هذه المرأة أنها تكره الرجال ، فانها تحدق فى دهشة بالغة وعدم تصديق . انها تحب الرجال وتحب العلاقات الجنسية . لقد سبق لها أن مرت بعدة علاقات ، وعلى هذا فهى تعتقد على مستوى الوعى أنها مغرمة بالرجال وأنها تقود تصرفاتها معهم نتيجة

لهذا الاحســـاس · أما الحقيقة ، فهى ان تصرفاتهـا تؤدى الى العجز والفشل ، نتيجة لعلاقة الحب ـ الكراهية مع أبيها ·

دعونى أكرر : **لا يمكنك أن ، ولا يجب أن ، تمثل دوافع اللاوعى** للشخصية ، بل يجب أن تمثل **دوافع الوعى من لحظة الى لحظة** · ويلزم أن تقوم بتحليلك النفسى حتى تقرر كيف يكون سلوكك على مستوى الوعى· وفى النهاية ستقوم طريقة سلوكك على مستوى الوعى باخبار المتفرجين بمـا أنت عليه فى اللاوعى ، دون أن تقوم على الاطـلاق بتمثيل حقيقة اللاوعى · ان تمثيل اللاوعى يربطك بالنشـاط الداخلى الذى لا يعنى شيئا الا بالنسـبة لك · انه يترك المتفرجين فى الظـلام ، لأنه لا يمكنك أن تنقل أحد دوافع اللاوعى مباشرة · هذا بالاضافة الى انك اذا ارتبطت باللاوعى فلا يمكنك أن ترتبط فى الوقت نفسه بعالم الوعى الذى يراه المتفرجون والذى تعيش أنت فيه ، فى دورك ·

واذا تنـاولت التفسير العـادى لمسرحية **ادوارد ألبى** « **من يخاف فيرجينيا وولف ؟** » فسوف تحدد أن جورج ماسوشى (أى يتلذذ من التعذيب الذى تنزله به زوجته) وأن مارتا سادية (أى تتلذذ من تعذيب زوجها) · واذا قام الممثل عن وعى بتمثيل دور جورج كرجل يريد أن يتعذب ـ أى أن يمثل دافع اللاوعى ـ فان الأداء يذهب هباء · انه ينكر فى وعيه أنه يتلذذ من التعذيب الذى توقعه مارتا عليه · وعنـدما تقول له : « لقد تزوجتنى من أجل ذلك » فانه يثور الى أقصى مدى · ودرجة هذه الثورة ، على مستوى الوعى ، زائدة بسبب حقيقة اللاوعى · وكان الأجدر بأى شخص ليس ماسوشيا أن يضحك لغرابة مضمون الجملة عن أن يثور · ان **مبالغة** جورج فى ثورته على مستوى الوعى هى التى تخبر المتفرجين بأن هناك **شيئا تحت** مستوى الوعى يؤيد مضمون جملة مارتا ـ هذا الى جانب حقيقة انه يستمر فى زواجه منها ·

تجنب الاشفاق على الذات

اذا شعرت بالأسى على نفسك ، فلن يشعر بهذا أحد سواك · انها قاعدة أساسية ·

وغالبا ما يضطر الممثلون الى الاكثار من البكاء فى سبيل اثارة عاطفة عميقة · واطلاق العنان للعاطفة الى هذا الحد يضعف من تأثيرها ، ومن المهم أن تتذكر أن أفضل وسيلة لتفادى أن تضحى بنفسك بهذه الطريقة هى أن تنتقى قصدا ذا فعالية لكى تؤديه ·

ولقد تحدثت فى فصل ١٦ عن استخدام صيغة المصدر عندما تعلن عما تنويه بحيث يكون لما تحاول أن تصل اليه قاعدة ذات فعالية · فاذا كنت تمثل الحاجة **لكى تحل** المشكلة ، فى مقارنة أن تمثل أن المشكلة **قد قهرتك** ، فانك تقلل من خطورة أن تشفق على نفسك وأن تبدو ضعيفا

(الا اذا كان هذا هو ما يتطلبه الدور بطبيعة الحال) ٠

اتصل من خلال مكملات المنظر والممثلين

تذكر أن مسئولية الممثل فى النهاية هى أن يتواصل مع المتفرجين ، **وليس** مجرد أن يتواصل مع الممثل الآخر الموجود فى المنظر أو مع نفسه ٠

واحدى الطرق الأقوى تأثيرا للتواصل مع المتفرجين تتم من خلال استخدام مكملات المنظر (الاكسسوارات) ٠ والطريقة التى تستعمل بها شيئا ما ، والتنويعات فى الطريقة التى يمكنك بها أن تستعمل شيئا أو تتعامل معه ، والطريقة التى ترتبط بها عاطفيا مع أى قطعة من مكملات المنظر ـ لكل هذا أثر كبير فى توصيل الأفكار الى المتفرجين ، لأنها أشياء يمكن للمتفرجين أن يشاهدوها ٠ وتكاد التجسيدات ودلالاتها أن تكون مألوفة موحدة فى جميع أنحاء العالم ٠

اذا كانت امرأة ، حسب الدور ، فقد فقدت زوجها حديثا وما زالت حزينة لفقده ، فعلى الممثلة التى تؤدى هذا الدور أن تجعل حزنها يبدو حقيقا أمام المتفرجين ٠ واذا كانت قادرة على أن ترتبط به ذهنيا وتمارس احساسا حقيقيا بالحزن وهى تؤدى الدور ، فان المتفرجين سيدركون بلا شك مدى ما تشعر به ٠ واذا كان فى امكانها بالاضافة الى هذا أن تزيد من قوة توضيح الفكرة باحدى الطرق ، فهذا أفضل ٠

ولنفترض أنها تنظف مكتب زوجها ٠ وتعثر على غليونه ٠ وتحدق فيه وهلة طويلة ، ثم تمرره برقة على خدها ٠ وتجلس ببطء ، وما زالت تحتفظ بالغليون ملاصقا لوجهها ، وتشم رائحته الأليفة ، وتتذكر ٠ ان الجمهور يتأثر بهذا النوع من المكملات أكثر من أى جملة حوار يمكن للمؤلف أن يكتبها ٠ وما هو اهم ، أن الممثلة قد تجد فى تعاملها مع احدى المكملات أنها قد بدأت تثير عاطفة يمكنها أن تجعل تلك اللحظة تبدو أكثر واقعية بالنسبة لها ، وبالتالى أكثر تأثيرا فى المتفرجين ٠

تذكر دائما أن ما تفعله يبوح بأشياء أكثر مما تقوله ، لأن ما تفعله يدل على حقيقة ما تحس به بدقة أكثر مما تدل عليه الكلمـات التى تنطقها ٠ اننا نكذب كثيرا من خلال الكلمات ، ونقول الصدق عن طريق لغة الأجسام ٠

واليكم ملحوظة جانبية عن استخدام مكملات المنظر : كثيرا ما يقوم الممثل بالتدخين أو الشرب أثناء التمثيل عندما لا يكون التدخين أو الشرب جزءا ضروريا من المشهد ٠ انها أنشطة واقعية بطبيعة الحال ، أما اذا كانت ركيزة له لعدم احساسه بالأمان ، فمن الأصـوب أن يحاول أن يستغنى عنها ٠ وعند استخدام مثل هذه المكملات ، أو أى مكملات أخرى ، يجب أن ينتبه الممثل الى أن استخدامها **يدعم تلك اللحظة ويثريها** ، وألا يعوق تدفق المشهد ٠

ولنفرض أن رجلا عليه أن يقول ما يلى :

الرجل

لقد أوضحت توا أننى قد كذبت عليك هذا الصباح !
اننى لم أكذب عليك قط ، ولكنك كنت دائما لا تثقين
فيما أقوله لك ، وبدون أى سبب ! سأعيد ما قلته مرة
أخرى ، ثم لن أذكر ذلك بعدها أبدا !

يمكنك أن ترى مقدما ما قد يحدث لهذا الكلام اذا ما توقف الرجل ليشعل سيجارة بعد « لقد أوضحت توا اننى قد كذبت عليك هذا الصباح ! » ان تدفق الحوار سينقطع بسبب تصرف لا معنى له ، ولا صلة له بالمشهد ، ولا نحتاج اليه لنساعد الرجل على شق طريقه خلال أحد الانتقالات · ان الكلمات هنا اندفاعة واحدة ، ولا تتطلب الا وقفات تفكير قليلة اذا لزم الأمر · وأى اعتراض هنا لايقاع الاندفاعة سيسبب ضيقا للمتفرجين ·

وما دمنا بصدد موضوع اعتراض ايقاع الكلام ، فلأوضح هنا أن هناك أوقاتا يكون لديك فيها سلسلة من الكلام تكون فى الواقع عبارة عن كلام واحد لا يفصل بينه سوى حوار من شخصية أخرى · لنفحص هذا التبادل من الحوار :

الرجل

لقد أوضحت توا أننى قد كذبت عليك هذا الصباح !

المرأة

لقد آن وقت الرحيل ·

الرجل

اننى لم أكذب عليك قط ـ

المرأة

اننى لا أعرف الا ما قاله لى جيم ·

الرجل

ولكنك كنت دائما لا تثقين فيما أقوله ، وبدون أى سبب !

المرأة

اننى لم أفقد ثقتى فيك على الاطلاق ·

الرجل

سأعيد ما قلته مرة أخرى ـ

المرأة

لا أريد أن أسمعه !

الرجل

ثم لن أذكر ذلك بعدها أبدا !

ان السطور التى تقولها المرأة ليست حافزا لما يقوله الرجل . انما الحافز لديه هو احساسه الداخلى ، هذا هو ما يحركه . واذا أدى الرجل المشهد بحيث ينتظر « اشارته » فى كل مرة قبل أن ينطق سطوره ، فان المشهد يصبح مرتبكا مهزوزا — ويضيع الايقاع . واذا اعتبر الرجل أن المشهد عبارة عن سلسلة من دفعات من الكلام بدلا من دفعة واحدة ، فانه يقلل من وقع تلك اللحظة . أما اذا اعتبر ، على الجانب الآخر ، أن سطوره عبارة عن دفعة واحدة من الكلام ، ويلقيها بهذه الطريقة ، فان الايقاع لن يضيع ، وتظل الطاقة عالية .

وعلى المرأة أن تقتحم طريقها وتقاطع كلام الرجل . انها مسئوليتها هى أن تقاطع كلامه ، وليست مسئوليته هو . ولن ينتظرها فى الحياة الفعلية حتى تتكلم ، ولا يتوقع منها أن تتكلم . انه يريد أن يقول كل الأشياء التى عليه أن يقولها هنا . واذا لم تقاطعه هى ، فانه يستمر فى كلامه .

علينا هنا أن ندرك هذا الاحساس . انه فعليا يقاطع سطورها عندما تصل هى الى نهاية كل منها ، بحيث يوجد تداخل طفيف خلال الحوار الجارى بينهما . وما تقوله هى ليس مهما ، واذا فقدنا جزءا صغيرا منه فلا ضرر . انما المهم فى هذا المشهد هو الاحساس بين الاثنين ، فهو الذى يولد القوى المحركة التى تقود المشهد .

وهناك وسيلة أخرى هامة لتوصيل الأفكار الى المتفرجين ، عن طريق الاتصال الجسدى بالممثلين الآخرين . انه لأمر يثير الدهشة كيف أن عددا من الممثلين والممثلات من الشباب لا يقومون بأى اتصال جسدى . وأعتقد أن أحد الأسباب الرئيسية فى ذلك يعود الى أننا فى ثقافتنا وسلوكياتنا لا نجد تشجيعا على الاتصال الجسدى . الا أننا فى تدريباتنا المبكرة أثناء الدراسة نشجع تماما الاتصال الجسدى ، ونحاول أن نحطم أى حواجز لدى الطلبة تكبت حرية استخدام هذا الاتصال . ان الاتصال الجسدى بالممثلين يساعد على بنـاء العلاقة العاطفية ، التى هى جزء ضرورى من الأداء .

وكانت مفاجأة كبيرة لنا عندما حاولنا لأول مرة منذ عدة سنوات اجراء تدريب فى اللمس فى أحد الفصول الدراسية . قدمت عندئذ للطلبة بعض المشاهد لكى يحفظوها ويؤدوها ، وقاموا بأدائها بالطريقة العادية . ثم طلبت من كل منهم أن يجلس مع شريكته ليكتشف يديها وذراعيهـا ورقبتها ووجهها وشعرها ، بعينيه وبأطراف أصـابعه ، وهما يتبادلان أسئلة شخصية (لا ترتبط بالمشاهد) . وكان كل ممثل يلمس شريكته لمدة خمس دقائق تقريبا ، ثم ينعكس الدور ، لكى تقوم الشريكة باللمس .

ثم قاموا بتأدية أدوارهم مرة أخرى ، وكان الأثر واضحا قاطعا . كانت هناك عاطفة أكثر عمقا ، وكان هناك احساس أقوى بأن هؤلاء الأفراد

يعرفون بعضهم فعلا كأزواج وزوجات ، أو محبين أو أصدقاء · وكان هناك أيضا اتصال جسدى منطقى بين الممثلين ·

أن تلمس شخصا (أو ألا تلمس شخصا) أمر له دلالة قوية واضحة الى أقصى حد كما أن الطريقة المعينة التى يتم بها هذا اللمس والاتصال يمكنها أن تروى عن العلاقة أو عن احساس الشخص أكثر مما يمكن للحوار أن يفعله ·

١٨

خصائص الشخصية

يعتقد بعض مدرسي التمثيل أن أفضل طريقة وأضمنها للحصول على عاطفة ما هو أن تتذكر شيئا حدث لك في الماضي أدى الى توليد مثل هذه العاطفة · وقد يكون لهذا فائدة كتمرين في مرحلة تدريبك المبكر ، فانه يساعد على اظهار عواطف قد لا تبرز على السطح بطريقة أخرى ·

وتتضح المشكلة عندما يقرر ممثل ما أن وسيلته للبكاء في مشهد ما هي أن يتذكر وفاة والدته هو · واعتقد انه اذا ركز بالقدر المناسب على هذه المأساة الشخصية ، فان الدموع سوف تتساقط ، ولكن ماذا سيحدث لعلاقته بالممثل الآخر وللحافز المحدد الذي يستقبله هذا الممثل ، والذي لا يرتبط من قريب أو بعيد بأمه أو بأي عضو آخر في عائلته ؟ ماذا لو كان سبب بكائه أن رئيسه قد فصله توا من عمله ؟

واذا لم تكن هناك طريقة أخرى لاســـتدرار الدموع ، فقد نتقبل خصائص الشخصية و « ذاكرة العواطف » كآخر وسيلة اضطرارية · الا أن هذا يجعل الاصغاء أمرا صعبا للغاية لأن تركيز الممثل يتجه الى داخل نفسه ، أي يتجه الى شيء لا علاقة له بالمشهد ، وبالتالي يستبعد الممثل الدافع الذي يجب أن يتلقاه من الممثل الآخر ·

ولا شك أن الممثل الجيد حقيقة يملك آلة تتمتع بحرية **الاستجابة الى الدافع الذي توفره المادة المكتوبة** · واذا لم يمكنك أن تتوحد مع هذا وأن تستجيب تبعا له ، فهناك نقص في تدريبك الأساسي ، وعليك في حق نفسك أن تتجه الى مدرس جيد للتمثيل ، أو الى محلل نفسي ، اذا كانت هذه هي الطريقة الوحيدة لكي تبلغ هدفك · ومن حسن الحظ ، فانك لن تدرس على يدي شخص يجمع بين هاتين الصفتين ·

وقد يوجد تحول رائع من الحياة الشخصية والحقيقية الى الحياة التخيلية للدور · والطريقة الوحيدة المضمونة في النهاية هي أن تتأكد من أن الاستجابات التي ستحدث أثناء الأداء تنتج عن البواعث الصادقة المتوفرة في المادة المكتوبة ، وأنها لا تنتج عن التفكير في تجربة شخصية لا علاقة لها اطلاقا بالباعث الذي يفاجئك · واذا كنت قد فقدت كلبا من

قبل وبكيت من أجله ، وتقوم الآن بدور من مات كلبه مقتولا وتبكى من أجله ، فيمكنك بطبيعة الحال أن تمنح هذا الكلب التخيلى جزءا (أو كل) مما شعرت به نحو الكلب الحقيقى ، دون الحاق أى ضرر بأدائك ٠ أما اذا استبدلت الكلب بوالدتك فاننى أبدأ فى الشك فى مدى سريان هذه الطريقة وفاعليتها ٠

ان القيمة الحقيقية من وراء استخدامك لتجربتك الشخصية تكمن فى حقيقة انه قد أصبح لديك ادراك مباشر لعواطف معينة ، وأحاسيس معينة ، ورغبات معينة ٠ ومن المهم للممثل أن يمر بأكثر ما يمكن من التجارب حتى تدرك آلته كل المفاتيح التى يمكنه أن يعزف عليها ٠ ولا يعنى هذا أنه يجب عليك أن تقتل شخصا فى حالة اذا ما كان المطلوب منك أن تقوم بدور رجل قاتل ٠ ومن الواضح ، كما هو الحال فى جميع الأعمال الابداعية ، أنه يلزمك أن تعتمد على سعة الخيال وعلى حسن الذوق وصواب الأحكام طوال الوقت ٠

واليكم مثالا كاملا لحالة ضرورية من التحول الشخصى : بما أنه لا يمكنك أن تقتل فعلا لكى تدرك ذلك الاحساس ، فعليك أن تستحضر الاحساس **بالرغبة فى القتل** ، وهو احساس يكاد يكون كل واحد منا قد أدركه فى وقت أو آخر ٠ وان كان ليس فى امكانك أن تتذكر عن وعى متى أحسست من قبل بهذا الاحساس ، فعليك أن تتخيل موقفا ترغب فيه أن تقتل شخصا آخر ٠

وكان لدينا بعض الطلبة الذين قالوا انه لا يمكنهم اطلاقا أن يقتلوا شخصا ما ، ولكننا تمكنا بعد دقائق معدودات من الاستجواب ، أن نخلق ظرفا تخيليا ينتهى بأن يقول الطالب على مضض : « حسنا ، نعم سأقتله » ٠ وكما هو الحال مع كل العواطف ، فان غريزة القتل موجودة فى كل منا ؛ وكل ما علينا أن نفعله هو أن نبحث عنها ٠

ولنتذكر أن فائدة خصائص الشخصية فى توليد العاطفة هى أن تساعد أساسا فى اطلاق الحرية لآلتك ٠ وانه لمن سوء الحظ أن يكون عليك أن تستخدمها كعكاز طوال سنوات ممارستك للتمثيل ٠

١٩
صور الأشياء الحية • الأشياء الفاقدة للحياة

تروى احدى النكات الشائعة عما يدور داخل فصول دراسة التمثيل شيئا مماثلا لما يلى : « لقد طلب منى المدرس اليوم أن أصبح شجرة صفصاف ، بينما لا تطلب مكاتب توزيع الأدوار الكثير من شجر الصفصاف هذه الأيام » •

وهذا صحيح ، واذا كنت شجرة صفصاف حسنة الهيئة ، وهذا هو كل ما حصلت عليه من وراء هذا التمرين ، فلن تضمن لنفسك مستقبلا زاهرا • ومن حق هذا التمرين ــ من حقه كأداة قيمة الى حد بعيد ــ أن أمضى معكم عدة دقائق فى الحديث عنه •

هناك عدة أغراض وراء استخدام ما نسميه بصفة عامة **صور** (وان كان هذا الاصطلاح ليس دقيقا هنا) ، ولكل غرض منها دور هام • وأول كل شىء ، أنها تثير المخيلة وتنبهها • وثانيا ، وكما سأشرح بعد قليل ، هى أسرع أداة يمكنك أن تعثر عليها ــ وأقواها أثرا ــ عندما تحتاج أن تجرى تغييرات جوهرية فى أدائك فى خلال فترة زمنية محدودة•

وما نبحث عنه عندما نستخدم « صورة » هو **جوهر** هذه الصورة • لقد سمعنا على سبيل المثال ، من يقول : « انه دب » أو « انها بقرة » أو « انه فأر » • ومن الواضح أن لا أحد يقصد أن الشخص المشار اليه هو فعلا وحرفيا أحد هذه الأشياء • انما **المقصود** أن هذا الشخص له نفس **صفات** الحيوان المشار اليه •

وكما أن الأشياء الحية لها صفاتها ، كذلك الأشياء الفاقدة للحياة لها صفات أيضا • ان **التاج** يوحى بأفكار معينة فى ذهن الشخص الذى استمع الى تلك الكلمة • كما انه يفرض ايقاعا خاصا به ، يختلف تماما عن الايقاع الذى تفرضه **الآلة الكاتبة** أو **الكهرباء** •

وينطبق نفس الشىء على ايقاع الحيوانات • ومن المؤكد أن ايقاع **قطة** يختلف تماما عن الايقاع الذى تفرضه كلمة **فأر** •

كما توحى الأشياء والحيوانات أيضا ببعض المواقف العاطفية والحسية • ان القدرة على الطيران أو الثبات تختلف تماما من الناحية

العاطفية عند البقرة عنها عند الأرنب · انهما يتحركان بطريقة مختلفة ، ويفكران بسرعات مختلفة ، ويستجيبان لأى دافع بسرعة مختلفة أيضا ، كما يختلفان فى احساسهما بالأشياء ، ويعيش كل منهما حياة عاطفية مختلفة تماما عن الآخر ·

ماذا يحدث اذا عندما يختار الممثل **صورة** ؟ انه يبحث عما أسميه أنا الروح أو الجوهر : الايقاع والحرية العاطفية ، والقدرة الفكرية ، والمواقف الجسدية والحسية · ويلزم للممثل أن يمتص هذا الجوهر داخل نظامه ، وبحيث لا يصبح الممثل أرنبا بل شخصا مثل الأرنب ، ولا يصبح دبا بل شخصا مثل الدب ، ولا يصبح تاجا بل شخصا ملكيا · ونتيجة هذا الامتصاص الكامل للجوهر أن يتغير ايقاع الممثل وان تتغير مواقفه الجسدية وأن يتغير زمن وأسلوب آلية استجابته للدوافع ، وأن يتغير الناتج العاطفى · أى أن كل شىء فى الممثل ، فى واقع الأمر ، سوف يتأثر عندما يختار صورة ما ·

أما اذا أردت أن تحدث كل من هذه التغييرات على انفراد ، فان المهمة تصبح رهيبة ، وربما وقف كل تغيير منها عقبة فى طريق التركيز المطلوب لتنفيذ كل تغيير آخر · ولكن اذا استخدمنا مفهوما بسيطا ــ هو الصورة ــ فان الآلة كلها يمكنها أن تتأثر فى وقت واحد دون الحاجة لأن ترهق نفسك بمئات التفاصيل · انك تتنفس دون أى تفكير ، أما اذا حاولت أن تجعل آلية التنفس تحدث عن طريق الوعى فقد ينتهى بك الأمر الى أن تفقد القدرة على التنفس على الاطلاق ·

ان الصورة وسيلة غير عادية · ولكنها مجرد وسيلة ، انها وسيلة من عدة وسائل · ويلزم أن يتم استخدامها بحيث لا يقول أحد المتفرجين : « أوه ! انظر اليه ، انه آلة كاتبة ! » ·

ولنتذكر أيضا أن الأشياء والحيوانات تعنى دلالات مختلفة بالنسبة للأشخاص المختلفين · فلا يوجد معنى مطلق فيما يختص بكلمة **أرنب** مثلا ، ومن الممكن أن أختلف أنا معك فى أفكارنا الجذرية حول جوهر الأرنب · وبناء على هذا ، من المهم أن تذكر أن الصورة وسيلة شخصية من أعلى درجة · قد يقول المخرج أن هذا الشخص ثور ، وتستخدم أنت الثور كصورة وتجىء النتيجة على غير ما يقصد المخرج · كان الواجب أن تطلب بعض التحديد من المخرج ثم تبحث عن الصورة التى تؤدى الى النتيجة الضرورية · ان الأمر لا يهم أحدا سواك فيما يختص بالصورة التى تختارها · واذا استخدمتها بطريقة صحيحة فلن يعرف أحد فى العالم كله ما الذى استخدمته · عليك أن تملأ صندوقا بهذه الصور حتى تكون متاحة فى خدمتك فى حالة الطوارىء ·

ولنتصور انك حضرت الى الاستديو بعد أن استوفيت التدريبات اللازمة فى ذهنك ، وبعد أن توفرت لديك فكرة محددة عن خطتك لمباشرة

عمل اليوم · وترى نفسك فى الدور متحمسا مرحا مستعدا للضحك ومتوثبا للحركة · وخطوات تفكيرك سريعة ، لأنك سريع التفكير · ولقد اخترت أن تتخذ لنفسك وضعا جسديا منحنيا الى الأمام قليلا ، وكأنك ملاكم ، خفيفا على قدميك ، سريعا فى استجاباتك كالبرق ·

وتؤدى البروفة مرة ، ويستدعيك المخرج ليقول لك منفردا : « ما تفعله يثير الاهتمام الى أقصى حد ، وهو عمل جيد تماما فى حد ذاته » · وتتوقع منه أن ينتقل بعد ذلك الى ما يعترض عليه : « ولكنه لا يوفر الاحساس الذى أحتاجه لهذا الدور ، وخاصة فى هذا المشهد · انك تتحرك بأسرع مما يلزم ، انك تلتقط الاشارة بأسرع مما يلزم ، انك تنحنى الى الأمام قليلا وأنت بهذا تفقد قوتك · انك تستجيب قبل أن تحصل على الوقت الكافى لكى تتعامل مع ما يصدمك » ·· ويستمر المخرج فى كلامه ·

واذا حاولت أن تعالج كل بند من هذه البنود على انفراد ، فسوف تستهلك نفسك قبل أن يستدعيك المخرج لاجراء البروفة التالية بعد دقيقتين · ولا تنس أنك قد أمضيت طوال الليلة السابقة لكى تعد ما تقدمه فى البروفة · فماذا تفعل الآن ؟

انك تستخدم صورة ما : أنت فى حاجة الى أن (١) تبطىء من ايقاعك (٢) تتجنب أن تلتقط اشاراتك بسرعة (٣) تقف مفرود القامة (٤) تكون أقوى · فماذا لو أخذنا **التاج** كصورة ؟ ان جوهره هو (١) ايقاع بطىء ، (٢) فكر مدروس متأنى ، يبطىء من الاستجابة للاشارات ، (٣) معتدل عموديا وله جلالته وفخامته ، مما يستبعد شكل الظهر المنحنى ، (٤) احساس بالقوة ، ملتصق بفكرة النفوذ والسيطرة · واذا كان **التاج** يعنى كل هذه الأشياء بالنسبة لك ، كما يعنيها بالنسبة لى ، فان استيعاب هذه الفكرة والسماح لها بأن تؤثر على آلتك سوف يحقق كل احتياجاتك بسرعة وبدون المزيد من العناء ·

وكلما تحدثت عن استخدام الصور بطريقة صحيحة ، أتذكر ممثلا أصبح الآن أحد نجوم السينما الكبار ، ولكننى لن أذكر اسمه حتى يمكننى أن أروى هذه القصة عنه · كنا ننفذ حلقة من مسلسل تليفزيونى حى ، وكان هذا الممثل يقوم فيها بدور مزدوج · واتصل الممثل بمؤلف المسلسل ، الذى كان صديقا حميما لى ، ومن النوع الذى يميل الى التهريج والمزاح ، وكان ذلك قبل بدء التمثيل على الهواء بيومين · وقال له الممثل ، والقلق واضح على وجهه : « اننى لا أعرف من أنا · من أنا ؟ » · واندهش المؤلف لهذا السؤال الذى يثار قبل تأدية الدور بيومين ، وأجاب مازحا : « أنت قطعة من اللفت » · وأومأ الممثل بوجهه فى جدية وسار مبتعدا ببطء ، وهو يستوعب هذه القطعة الممتازة من التصور ·

وعندما كنا ننفذ الحلقة على الهواء ، كان المؤلف يتابع العمل من كابينة الصوت التى كانت تجاور كابينة التحكم (الكونترول) التى كنت أجلس فيها · وألقى الممثل الجمل الخاصة به عندما حان وقتها خلال تلك الساعة · ولم يتمكن المؤلف من مقاومة أن يندفع خارجا من كابينة الصوت ليقتحم كابينة التحكم ، ويميل على ليهمس قائلا : « انظر ! لقد أخبرته أننى كتبت الدور لقطعة من اللفت ، ولكنه يؤديه وكأنه قطعة من الفجل · لا عجب اذا انه لا يمكنه أن يتذكر جمل الحوار ! » ·

٢٠

التدريب الأحمق ـ غير التقليدى

لقد سبق لى أن ذكرت فى مكان ما خلال هذا الكتاب ، انه يمكننا أن نسامح الممثل الردىء الذى يبذل أقصى ما فى طاقته ، ولكن لا يمكننا أن نسامح الممثل الممل المتبلد الحس ٠ وأحد الأشياء التى تجعل الممثل مثيرا للاهتمام هى قدرته على أن يقدم ما هو غير متوقع ٠ ان الممثل المثير للاهتمام يستجيب للحافز أو للمؤثر بطريقة مفاجئة ، ولكنها صادقة فى الوقت نفسه ٠٠ انه يفعل الأشياء بطريقة غير تقليدية ٠

مازلت أذكر ممثلا كان يؤدى دورا فى أحد أفلام رعاة البقر منذ عدة سنوات ، وكل ما بقى فى ذاكرتى من أدائه هو المشهد الذى رفع فيه الفنجان بأن أمسكه من حافته العليا وأسفله ، بدلا من مقبضه ، وشرب ما فيه من قهوة ساخنة بهذه الطريقة ٠ لا شىء يثير الاعجاب فى ذلك ، ولكن بدأ فى تلك اللحظة نوع من الحياة مثير للاهتمام يدب فى هذا المشهد ٠ (لقد أصبح لهـذا الممثل سلسلة من برامج التليفزيون الخاصة به فيما بعد) ٠

اننا جميعا نميل الى أن نفعل الأشياء بالطريقة المأمونة ، الطريقة التقليدية ٠ ولكى نثير الخيال ونمنح الممثلين فى فصولنا فرصـة لكى يأتلفوا مع ما هو غير تقليدى ، فاننا نختار مشهد سبق تأديته كتدريب عادى فى الفصل ، وندع الممثلين يؤدونه مرة أخرى ، مع تنفيذ كل شىء بطريق أبعد ما يمكن عن الطرق التقليدية ، حتى ولو أدى هذا الى انعكاس سياق المشهد ٠ انهم لا يجلسون على المقاعد ، بل يجلسون على الأرض ، أو يجلسون على ظهور المقاعد واضعين أقدامهم عليها ، أو يرقدون على الأرض ويضعون أقدامهم على المقاعد ٠ انهم يشعلون السجائر بأى طريقة غير الطريقة العادية ٠ ويتعاملون مع مكملات المنظر بأى طريقة غير الطريقة العادية ، كما نشجعهم على استخدام المكملات التى لم تكن جزءا من المنظر من قبل ، الا أن وجودها الآن مفاجىء وغير تقليدى ٠ ونتيجة هذا أننا نرى مشهدا كله هراء وحمق ، ولكننا أيضا نرى الممثلين وقد تحرروا من التقليدية ، نراهم وقد استخدموا خيالهم لكى ينفسـوا عن أنفسهم

ويضيفوا الى أدائهم ما يشاءون من اثارة للاهتمام ومن خصوصيات . ونكتشف من آن لآخر أن شيئا ما مما أضيف لم يصبح فقط مثيرا للاهتمام وغير تقليدى ، بل هو أيضـــا صـــالحا للاستخدام فى التنفيذ النهائى للمشهد .

دعنى أقدم مثالا . فى أحد مشـــاهد مسرحية مانهوف « البـومة والقطة » ، اختارت الممثلة أن تحضر معها غطاء للعينيين أثناء التدريب الأحمق . وعندما وصلت الى الحد الذى تقول فيه بغضب « مساء الخير ! » للرجل الذى يشاركها المشهد ، جذبت ذلك الغطاء ليحجب عينيها تلميحا منها بانتهاء الكلام . (انها طريقة رائعة حقا للتعبير عن « اننى لا أريد أن أتحدث اليك ! ») .

وفوجىء الممثل ، اذ لم تعد لديه أى طريقة للتواصل مع الممثلة ، مادام لا يمكنه أن يصل الى عينيها . فتوقف لحظة ثم تقدم منها ورفع غطاء عينيها وألقى جملته التالية . واستجابت بمنتهى الضيق ، وألقت اليه جملتها التالية ، ثم غطت عينيها ثانية . لقد أضاف هذا التصرف وقعا جديدا رائعا لهذا المشهد ، لم يكن فى مقدور أحد أن يكتشفه لولا ممارسة هذا النوع من التدريب .

وأهم أثر لهذا التدريب أن الممثل قد خرج عن روتينه العادى واتجه الى حسن التصرف والابتكار . ويؤدى القدر الكافى من التدريب بهذه الطريقة الى أن تصبح اثارة الاهتمام والتخيل وعدم التقليدية طبيعة ثانية فى الممثل . ويا لها من متعة عندما تشاهد هذا النوع من الممثل .

٢١

الكوميديا والتراجيديا من وجهة نظر الممثل

يكاد أن يكون من البديهى أن الشخص الذى يجيد أداء الأدوار الكوميدية لا يمكنه أن يجيد أداء الأدوار التراجيدية (المأساوية) ، والعكس صحيح · وتسرى هذه القاعدة عامة ، الا فى حالات استثنائية محدودة ·

لقد حاول عدد من الأشخاص الذين أعرفهم أن يدركوا الفارق بين الكوميديا والتراجيديا · اننى أدرك أن هناك فرقا ، وأود أن أذكر هنا بعض الأشياء الواضحة لى ·

وأول هذه الأشياء وأهمها ، انه لكى يؤدى شخص ما دورا كوميديا يجب أن يكون هو من ذلك النوع من الأشخاص الذين يفكرون بروح الدعابة والمرح · واذا كان من المتيسر لك أن ترى الجانب المرح أو الساخر من أى موضوع يبدو جادا لسواك ، يكون من السهل عليك أن تؤدى الكوميديا · أما كيف تتعلم أن ترى الجانب المرح من الأمور ، فهذا ما لا يمكننى أن أقوله · ولو كنت أقدر على هذا لكونت ثروة هائلة من وراء ذلك ·

وبالرغم من أن الكوميديا يجب أن تعتمد على الواقع ، الا أن نتائج الحدث فى الكوميديا لا تبدو واقعية مثلما تبدو نتائج حدث مماثل فى التراجيديا · فمثلا انتحار هيدا جابلر حدث تراجيدى ، ولا توجد لحظة من اللحظات التى تسبق هذا الحدث نفسه ، ولا أثناء اللحظة التى تقرر فيها هيدا أن تنهى حياتها ، نحس فيها بأى حس مضحك · ان نتائج هذا الحدث واقعية بلا شك ، كما أن المشاكل التى أدت بها الى هذا التصرف واقعية وهامة بلا شك أيضا · بينما نجد من جهة أخرى ، فى أكثر المشاهد اثارة للضحك ، فى الفصل الثالث من مسرحية مانهوف « البومة والقطة » أن الناس الذين يتحدثون عن الانتحار لا يعتبرونه أمرا جوهريا أو شاملا · انهم يتصرفون كما لو كانوا يناقشون أمرا تافها مثل هل فى امكان الفتاة أن تصحب الرجل فى رحلته الى سان دييجو أم لا · ان تقييم الشخصيات لحدث الانتحار لا يتضمن أى احساس بالخطر والشمولية مما يجب أن يتضمنه الحدث الواقعى ·

ويعتبر الانتحار هنا كأقصى مثال · وينطبق نفس الاحساس بنقص الحقيقة المطلقة بشكل أو بآخر على أغلب لحظات النتائج الواقعية فى الكوميديا · فالموت لا يبدو وكأنه أمر نهائى ، كما لا يبدو الافلاس وكأنه كارثة شاملة ، ولا يبدو الانفصال والطلاق على أنهما مستمران ومفجعان ·

وقد يبدو هذا تبسيطا مبالغا فيه اذا نظرنا الى الكوميديا بهذه النظرة ، ولكنني لا أعتقد ذلك · لقد وجدت فى الفصل الدراسى أننى عندما أقدم لأحد الممثلين تعديلا أو تكييفا معينا يقل قليلا عن الوضع الجاد ، فان المشهد الكوميدى يصبح أكثر اضحاكا عما لو تم أداؤه بنفس التعديل اذا كان المشهد تراجيديا ·

ومن الحيوى أن يكون منسوب الطاقة فى الكوميديا أعلى منه فى التراجيديا · يلزم ان تكون الطاقة الصوتية عالية ، ويجب أن تكون الطاقة الجسدية عالية ، ويجب أن تكون الطاقة المحركة للمشهد عالية ·

وكلمة « الخطو » تعبير مألوف لكل من له علاقة بالكوميديا · ان التوقف للتفكير يجب ألا يستغرق الا جزءا صغيرا من الوقت الذى يستغرقه فى التراجيديا · والاستجابة للحافز أو المؤثر يجب أن تحدث بعد جزء من الوقت الذى يلزمها فى حالة التراجيديا · الا أنه من الخطر أن تلتقط اشارات بدء حوارك دون تفكير أو أن تستغرق فترة طويلة من التفكير بين كل جملة وأخرى ، سواء فى الكوميديا أو فى التراجيديا ، كما يتطلب الأمر أن تستجيب للمؤثر عندما يحدث · ان القاعدة العامة فى الكوميديا أن تمر خلال النص من المؤثر الى الاستجابة فى وقت يقل عن مثيله فى التراجيديا ·

لقد تحدثت حتى الآن عن ثلاثة فوارق رئيسية بين الكوميديا والتراجيديا :

١ ــ يجب أن تكون الطاقة أعلى فى الكوميديا ·
٢ ــ يجب ألا تتخذ نتائج أى موقف جاد فى الكوميديا نفس واقعية وحسم مثيله فى التراجيديا ·
٣ ــ يجب أن يستغرق الانتقال أو التوقف للتفكير فى الكوميديا جزءا من الوقت الذى يستغرقه فى التراجيديا ·

وهناك فرق آخر ينحصر فى نضج الاستجابات · فغالبا ما تعتمد الكوميديا على حقيقة أن الناس يتجاوبون مع بعض المؤثرات بمنسوب « أقل من ناضج » ، لأنهم لو تجاوبوا بنضج كما تفهم أنت وأنا ، لأصبح المشهد تراجيديا أكثر منه كوميديا ·

والمثال الكامل لهذا بالنسبة الى التجسيد ، هو اللحظة فى « مولودة بالأمس » التى تتحدى فيها الشقراء البلهاء بيلى دون ذلك الثرى

الناجح جدا متعدد الملايين غير المهذب الذى يتعامل فى الخردة ، على أن يحدد تعريف كلمة « شبه جزيرة » • انه يقف منتصبا بدون تفكير لاصقا قدميه ببعضهما وكأنه تلميذ فى مدرسة •• ليتلو أمامها التعريف كما تعلمه فى المدرسة الابتدائية • هذه الاستجابة مضحكة ، أما لو كان قد أجابها بطريقته العادية الناضجة فان الأمر يصبح مجرد تعريف •

وتنحصر الكوميديا فى مشهد الانتحار فى « البومة والقطة » فى كل من المظهر غير الواقعى للنتائج وفى الدرجة اللائقة تماما من الاستجابات « أقل من الناضجة » •

وفى مشهد مرح من « عشاق وغرباء آخرون » التى ألفها جوزيف بولونيا ورينى تايلور ، تصعد امرأة الى الفراش مع زوجها متوقعة أن تلى ذلك ممارسة جنسية • الا انه لا يستجيب لعطرها ولا لقميصها الشفاف ولا ليديها اللتين تحومان فوق جسمه • ويقول لها « اننى مدين لك بمرة » فترد عليه « انك مدين لى بثلاث مرات من قبل » • ان الاستجابة هنا صبيانية ، ولهذا فهى مضحكة جدا •

وبعض الأحاسيس لها من الواقعية ما يجعل من المستحيل أن تثير الضحك •• ان الغضب والكراهية اذا ما تم التعبير عنهما بالكامل وبصدق ، لا يثيران الضحك • واذا ما دعت الضرورة لمثل هذه الأحاسيس فى الكوميديا ، فمن الواجب أن نفكر بطريقة مختلفة ، ونستخدم مشاعر أخرى بديلة مثل الضيق والاحباط •

وهناك أمر آخر هام جدا علينا أن نتذكره فى حالة الكوميديا ، وهو أن الاستجابة للمؤثر يجب أن تكون دائما أقوى منها فى حالة الدراما • أى أن المؤثر ذا النتائج الصغيرة فى الكوميديا يجب أن يولد استجابة قوية جدا ، وأن المؤثرات العاطفية الكبيرة يجب أن تولد استجابات أقوى من الحياة • **يجب أن تكون هذه الاستجابات صادقة وجوهرية** ، ولكنها لن تكون بطبيعة الحال مثل الاستجابات التى تصدر عنك وعنى فى لحظاتنا العاقلة •

وفى المشهد الذى سبق أن أشرت اليه من « عشاق وغرباء آخرون » ، نجد أن المرأة تستجيب لنقص حماس زوجها لممارسة الجنس فى تلك اللحظة بقدر كبير من الضيق • ولأنها متضايقة أكثر منها غاضبة حقيقة ، يبدو المشهد على أساس مضحك • أما فى مواقف الحياة الفعلية أو فى مواقف التراجيدى فقد تحس المرأة المرفوضة بأنها مطعونة فى أنوثتها وتستجيب بطريقة عاطفية عنيفة ، قد تتصف بأى شىء الا أن تكون مضحكة •• أو قد تتقبل حقيقة أن زوجها لا يرغب فى ممارسة الجنس هذه الليلة ، وهناك ليالى أخرى ستأتى بعدها ، وليس هناك مشكلة اذا • انه رد الفعل المبالغ فيه بالنسبة للرفض واختيار الاستجابة « أقل من الناضجة » هو الذى ساعد على خلق هذه اللحظة المضحكة وسيطر على

هذا المشهد جميعه ٠

هناك عناصر في الكتابة تثير الضحك بطبيعة الحال ، مثل أى استجابة غير متوقعة ، أو أى شخصية غريبة الأطوار ، أو أى مرح كاريكاتيرى (المرح الجسدى مثل الانزلاق على قشرة الموز أو القاء فطيرة الكريمة على الوجه) ، ولكننا هنا لا نتعرض الا لتوجيه الممثل وضبطه بحيث يثرى المادة الكوميدية ٠

وهناك صفة معينة تقف في طريق قدرتنا على أداء الأدوار الكوميدية ، وهى الاتجاه الى أن نعامل أنفسنا بجدية أكثر من اللازم ٠ يجب أن ننظر الى عملنا بجدية ، ويجب أن ندرك قيمنا وتقديراتنا بجدية ، ولكن لدى شك خفى فى أننا لو عاملنا أنفسنا بجدية أقل مما نفعل ، فسوف نصبح ممثلين أفضل ، سواء فى التراجيديا أو الكوميديا ، ولا شك عندى فى أننا سنكون أشخاصا أفضل وأكثر سعادة ٠

والكوميديا بلا شك أكثر صعوبة فى أدائها من التراجيديا ٠ ففى الكوميديا لا تسمح لك الظروف الا بقدر قليل جدا من الخطأ ٠ قد تبتعد قليلا عن الصواب فى لحظة تراجيدية ، أما الجملة المثيرة للضحك فان أقل ابتعاد عن الصواب فيها لا يجعلها مثيرة للضحك على الاطلاق ٠

وهناك قصة عن ادموند جوين توضح هذه النقطة ٠ فعندما كان جوين راقدا فى انتظار الموت زاره مخرج عمل معه عدة مرات وكان من المعجبين به كممثل ٠ وتحدثا سويا لفترة الى أن حان موعد مغادرة المخرج للمكان ، فقال : « يلزم أن أتركك ٠ ولكن قبل أن أفعل هذا هناك شىء أود أن أسألك عنه ٠ انه سؤال صعب وأتمنى ألا يسبب لك أى استياءة ، ولكننى أريد أن أسأله » ٠

وسأله جوين : « ما هو ؟ » ٠

« هل هو صعب ؟ »

« ما هو الصعب ؟ »

« الموت » ٠

وفكر جوين برهة ، ثم قال : « نعم ٠ ولكنه ليس بأصعب من أداء الكوميديا » ٠

٢٢
القراءة الباردة وتجربة الأداء

ان تجربة الأداء شر لابد منه • والا فكيف يمكن للمنتج والمخرج وموزع الأدوار أن يقرروا من هو الأصلح لكل دور معين ؟ وأنت تميل الى الاعتقاد ، بعد أن أديت دورا أو دورين سواء كانا صغيرين أو كبيرين ، أنهم أصبحوا يدركون مواهبك الممتازة مثلما تدركها أنت • للأسف ! انهم غالبا لا يدركون هذا • انهم يريدون أن يلتقوا بك ، ويتحدثوا اليـك بضعة دقائق لكى يتلمسوا ميزاتك الأساسية ، ويجعلوك تستكمل تجربة الأداء audition بأن تقدم لهم قراءة باردة •

والقراءة الباردة cold reading هى فى الواقع تسمية خاطئة ، فهى توحى بأنهم سوف يطلبون منك أن تقرأ دورا دون أن يمنحوك الفرصة لدراسة المادة أولا • ان هذا لا يحدث فى أغلب الأحوال •

عليك أن تتذكر شيئا هاما وأنت متجه الى تجربة أداء دور معين عندما يطلبون منك أن تقدم قراءة باردة ، وهو أن تنظر الى الشخص الذى ستقرأ معه كلما أمكن ذلك • امسك السيناريو فى الوضع الذى يجعل وجهك واضحا وبحيث لا تحتاج عينيك الا لتقطع أقل مسافة ممكنة لكى تنتقل من وجه الشخص الآخر الى صفحة السيناريو • وانظر الى الشخص الآخر أطول مدة ممكنة وأنت تصغى ، وتعد توقيتك بحيث تكفيك نظرة واحدة الى الصفحة لكى تعرف جملتك التالية ، التى يمكنك أن تلقيها وقتئذ دون أى تردد أو مقاطعة • ويمكنك بهذه الطريقة أن تحافظ على احساسك بسرعة الخطو pace واحساسك بالتوقيت الصحيح للمشهد ، حتى فى ظروف القراءة الباردة • انظر واصغ الى المؤثرات بأقصى ما يمكنك من تركيز •

ومن المهم أيضا أن تبحث عن وضع لجسمك ليعبر عن الاندماج الجسدى • واذا قرأت مشهدا عاطفيا الى حد كبير وساقاك متقاطعتان فان جسـمك سوف يتناقض مع ما يدور فى المشهد • ومهما أجدت قراءة السطور فانك سوف تنقل احساسا بالمشاركة الجزئية فقط •

ويلزمك أثنـاء القراءة الباردة أن توحى بالحركات الجسـدية

الضرورية ، كأن تضرب شخصا • (لا تضربه ، ولكن حرك يدك حركة جزئية لكى توضح أنك تعرف أن هذا يجب أن يحدث) • قد تنهض أو تجلس أو تتحرك خطوة أو خطوتين تجاه أو بعيدا عن الشخص الذى تقوم بالقراءة معه •

استخدم التجسيد ، ما لم تنص التعليمات على غير ذلك ، حتى يعرف المخرج والمنتج أنك تفهم كل أبعاد المشهد • واذا كان شريكك فى القراءة لا يقدم لك شيئا ، تصرف أنت وكأنه قد قام بكل ما هو مطلوب منه • فاذا كان من المفروض مثلا أن تنال ضربة ، حرك رأسك وكأنك قد تلقيّتها •

كون لنفسك فكرة واضحة عن احتياجاتك فى المشهد • واذا لم تكن متأكدا من هذه الاحتياجات ، فاختر شيئا محددا من بين الاحتمالات التى تراها • لا يمكنك أن تجيد القراءة اذا لم تكن متأكدا من أى جزء من المشهد ، قم بالاختيار ، وتمسك به بكل ما تملك من عزيمة •

ابدأ العمل من نفسك • لا تحاول أن تخمن ما الذى يريده الناس الذين أعدوا تجربة الأداء • وأفضل ما يمكنك أن تقدمه لهم هو نفسك • واذا لم يكن هذا سليما فى هذه المرة فانهم سيعرفون على الأقل ماذا ستقدم للدور ، وستكون أنت قد قدمت أفضل ما عندك •

وارتد الملابس المناسبة • واذا كنت ذاهبا للقراءة أو لاجراء مقابلة خاصة بأحد أفلام رعاة البقر ، فلا تظهر مرتديا جاكتة سهرة طويلة أو جاكتة رياضية زاهية يبرز من تحتها بلوفر يغطى الرقبة جميعها • واذا كنت ذاهبا لتجربة أداء لدور نائب لرئيس أحد البنوك فان ارتداء بنطلون من الجينز وقميص رياضى يعتبر تصرفا خاطئا • ارتد ما يناسب الدور لأنك تريد أن تدرك المجموعة المختصة بتوزيع الأدوار أنك تصلح للدور شكلا ، بحيث يوجهوا اهتمامهم لأدائك وكفاءتك الشخصية •

لا تذهب الى تجربة أداء وأنت تقول : « اذا لم يكن فى امكانهم أن يحكموا على موهبتى أيا كان ما أرتديه ، فليذهبوا الى الجحيم ! » • هذا تصرف خاطىء منك • فأنت الذى تبحث عن عمل • ومهمة اختيار الناس المناسبين للأدوار المناسبة مهمة صعبة • انى أعتقد حقيقة أن الممثلين الذين يستاءون من تجربة قراءة الدور ، أو الذين يرفضون تأدية هذا الجانب قبل أن يصبحوا نجوما معروفين أو ممثلين أساسيين ، انما يفعلون هذا من باب الخوف فقط لا غير •

وقد تقول : « اننى موهوب تماما ، ولكننى ردىء فى قراءة الدور » • لن يقبلَ أحد هذه الجملة • ولا تتوقع أن يكون الرد : « حسنا ، فى هذه الحالة سوف أسند اليك الدور الرئيسى فى فيلمى القادم » • ونصيحتى اليك أن تبذل كل جهدك لكى تجيد القراءة • فقد يتوقف مستقبلك المهنى على هذا الجانب تماما • التحق بدورة عن القراءة السريعة • أو على الأقل

اقرأ أى شيء بصوت عال لمدة لا تقل عن ١٥ دقيقة يوميا ، وارفع عينيك عن متابعة الصفحة بقدر ما يمكنك ، دون أن يتعارض هذا مع تدفق القراءة ٠

وعليــك عندما تذهب الى تجربة قراءة ، أن تترك كل مشــاكلك الشخصية فى الخارج ، وكذا كل ما يسبب لك أى عدم رضا ٠ فلا أحد يريد أن يجد نفسه مضطرا لكى يشاطرك أحزانك ، وهذا هو ما يحدث عندما تبدو عليك مسحة من الحزن والانشغال عندما تكون مع الآخرين ٠ وأيا كان الدور الذى تريد الحصول عليه ، كن مستعدا مرفوع الرأس بمجرد دخولك ٠ اجعل الجميع يحســون أنهم يتمتعون لوجودك معهم ٠ دعهم يدركوا أنك سعيد فى حياتك وسعيد لأنك ممثل ٠ دعهم يدركوا أن المتفرجين سوف يتمتعون بمشاهدتك ، حتى ولو كنت ستؤدى دور شخص مكتئب ٠

هل يوجد هناك أى تعارض فى هذه الجملة الأخيرة ؟ لا يوجد ٠ ان دور الشخص المكتئب لا يعنى أن يصاب من يشاهده بالكآبة ، مثلما أن دور الشخص الذى يحس بالملل لا يعنى أن يحس من يشاهده بالملل ٠ يجب أن يشعر المتفرجون دائما بأن هناك أشعة شمس وراء هذه السحب ٠

تذكر دائما ان لكل مشهد بعض تغييرات وقوى محركة فى داخله ٠ واذا لم تتمكن من أن تكتشفها ، اخترعها أنت ٠

وتلخيصا لما فات :

١ ــ انظر الى الممثل الآخر بقدر ما يمكنك ، الا اذا كانت أحاسيسك فى تلك اللحظة تتطلب أن تنظر بعيدا ٠
٢ ــ اصغ بكل تركيز وبكل حواسك ٠
٣ ــ ابحث عما تحتاج اليه فى هذا المشهد ، واتجه اليه ٠
٤ ــ ابحث عن القوى المحركة والصراع فى هذا المشهد
٥ ــ اهتم بقدر الامكان بكل الظروف المحيطة بالمشهد التى يمكن أن تؤثر عليــك ٠
٦ ــ ارتد ما يلائم الدور ، بقدر ما يمكنك ٠
٧ ــ ارفع رأسك وأنت تدخل مكان تجربة القراءة ٠
٨ ــ ابحث عن الجانب المرح فى هذا المشهد ٠
٩ ــ وضح الأجزاء الهامة ، أي الأجزاء التي تدفع بالمشهد الى الأمام ٠

٢٣
العمــل مــع المخــرج

يعمل الممثل مع عدد من المخرجين طوال حياته • واذا كان له نشاط في التليفزيون فانه يعمل مع عدد من المخرجين أكبر مما يمكن أن يعمل معه في أي وسيلة أخرى للتعبير •

وفي دراستنا مع المخرجين (عن طريق فصل من طلبة مختارين لكى يعملوا مع مخرج مختلف كل اسبوع) سرعان ما يتعلم الممثلون أن كل مخرج يختلف عن سواه • ولكل منهم طريقته في الحصول على ما يريد ، وطريقته في تفسير نفس المشهد • ومن الحيوى جدا أن تتعلم أن تعمل وفق أى طريقة في الاخراج ، ولكى تفعل ذلك ، عليك أن تتعلم أن **تصغى** الى المخرج •

ويميل الممثلون الى أن يثبتوا للمخرج أنهم يسبقونه في كل الأوقات • فما أن يبدأ المخرج في تقديم جزء من توجيهاته حتى يومىء أغلب الممثلين برأسهم ويقولون « نعم ، نعم » قبل أن يفهموا حقيقة ما يريده المخرج •

من الأفضل ، عندما يتحدث المخرج اليك ، أن تعطيه مائة من المائة من اهتمامك • لا يلزمك فقط أن تصغى بعنـــاية حتى تسمع كل كلمة يقولها ، بل اصغ بكل ذكائك وبكل حواسك وبكل قدرتك المهنية حتى يمكنك أن تكشف عن المعنى **الكامل** لما يطلبه وللنتائج التى يسعى اليها • وبكلمات أخرى ، قد يقول المخرج « تكلم أبطأ قليلا » ، بينما هو يعنى ان استجاباتك ليست صادقة ، أو أنها ليست دقيقة من حيث الايقاع ، أو أنك جعلت الشخصية أكثر ادراكا وتمييزا للأمور ، أو انه يريد منك أن تحتار وانك تتكلم • هناك عدد من الأشياء التى قد يعنيها حقيقة •

وقد تكون منطقيا اذا ما سألت : « ولماذا لا يقول ذلك ؟ » • حسنا ، قد لا يكون هو متأكدا ما هو الخطأ بالضبط ، ولكنه متأكد من وجود خطأ •

وليس كل المخرجين يجيدون توجيه الممثل • قد تجد أحيانا أنك لا تتلقى أى مساعدة من مخرج ما ، أو أن تسمع منه جملة غريبة مثل : « ليس في هذا المشهد ما يكفى من الماجنتا » (اننى لم أخترع هذا التعبير ، بل سمعته من أحد الممثين) فلن يساعد أحدا أن يقول المخرج ان الرقص

المرتعش (جيرك) ليس واضحا بالقدر الكافى بينما هو لا يعرف كيف يحصل على ما يريده ولا يعرف بالضبط ما الذى يريده · ولتتذكر دائما أن وجهك العظيم هو الذى سيظهر على الشاشة فى النهاية ، حيث لا توجد أى كتابة على نفس الشريط تقدم للمتفرج أى تفسير عن لماذا لم يكن أداؤك كما يجب أن يكون · لقد قلت هذا من قبل ، وسأقوله هنا مرة أخرى : يجب عليك أن تطور آلتك وحرفتك الى قمة من الاتقان بحيث يبدو أداؤك جيدا مهما كانت المشاكل ·

ولهذا ، عندما تصغى الى المخرج ، امنحه كل اهتمامك واصغ اليه بكل آذانك وبكل عواطفك وكل ذهنك وكل حواسك · ابحث عن كل ما يتضمنه ما يهدف اليه ، لا تجعله يوقفك ويطلب منك أن تعيد أداءك ثلاث أو أربع أو عشر مرات ــ وربما ييأس منك فى النهاية ويقول : «لا تؤجر هذا الممثل مرة ثانية أبدا» · ان المخرج لايهتم بوسامتك وأناقتك، انه لا يهتم الا بأدائك النهائى · لا تحاول أن تخمن مقدما نهايات الجمل التى يوجهها اليك ، بل دعه يتمها بنفسه قبل أن تومىء برأسك كأنك فهمت وتحاول فى الاتجاه الخاطىء ·

وعندما يقول المخرج « حركة » (لبدء التمثيل) فلا تنتظر الالهام ، ولا تقلق على التقنيات (الطرق الفنية) التى تعلمتها ، ولا تقلق بصفة خاصة على دلالات الألفاظ ، بل ابدأ التمثيل ·

لا يهم الآن ان كان لا يمكنك أن تحدد كل نبضة وكل مظهر من مظاهر المشهد · واذا كنت لا تعثر على صيغة المصدر لكل قصد فلا تتوقف الآن لكى تبحث عنه · الى الجحيم بكل هذا ، أد النتائج اذا لزم الأمر ، المهم أن تبدأ العمل · وسوف تندهش كيف أن مجرد بدء العمل يفتح الأبواب المغلقة · اننا نقيد أنفسنا بالتأمل الفكرى أثناء الأداء ·· لا تفعل هذا · يحين وقت يلزم فيه أن تلقى بعيدا بكل الدروس ، وكل التعاريف، وكل التأمل الفكرى ·· هذا الوقت هو عندما يقول المخرج « حركة » !

وكلما زاد تفكيرك ، كلما قل احساسك · واذا كان تحضيرك سليما · واذا كان تدريبك على قدر ما من الصـلاحية ــ واذا توفرت لك بعض الموهبة ــ فان أغلب ما سيحدث سيكون صحيحا · ثق فى هذا ·

هذا هو ما يتوقعه المخرج عندما يقول « حركة » ــ لا تعقل ولا أعذار · انه لا يريد الا أن تبدأ تأدية المشهد · فلتبدأ اذا ·

والمخرج التليفزيونى هو أكثر المخرجين تعجلا · ان وقته محدود ، سواء فى مرحلة الاعداد أو فى مرحلة التصوير الفعلى · ولا يتوفر له الا أقل وقت ممكن للعمل مع الممثلين ، وكذا أقل قدر ممكن من الصبر · ولابد أن أقول كلمة هنا فى صالح كل من يعمل فى هذا المجال ·· ان قدرتهم على التحكم فى ألا ينفد صبرهم لأمر مذهل حقا ·

ان المخرج يريد من ممثليه أن يكونوا مستعدين تماما · انه يطلب

من كل منهم أن يكون قد درس السيناريو والدور ٠ ويطلب منه أن يفهم علاقة دوره بباقى الأدوار ٠ انه يريد من الممثلين أن يقدموا اسهامهم ، لا أن يقتتلوا فى سبيل الحصول على الدور ٠ انه يريد أن يتمكن من أن يصغى لأفكارك ثم يقول **نعم** أو **لا** ٠ واذا قال **لا** فيجب أن ينتهى الأمر عند هذا الحد ، واذا قال **نعم** فانه يريد أن يشعر انه يمكنك أن تنفذ أفكارك وأن تقدم ما وعدت بتقديمه ٠

كما يرحب المخرج بأن يعرف انه اذا قدم لك جانبا من توجيهاته فانك سوف تنفذها ٠ انه يريد منك أن تعرف مهنتك بحيث ألا تبدأ قبل أن يقول « حركة » وألا تتوقف قبل أن يقول « قطع » ٠ انه يريد أن يطمئن الى أنك تهتم بعملك وانك تحترم مهنتك وزملاءك من الممثلين ٠

ان المخرج يريد أن يشعر انه اذا لم يقدم لك أى توجيه على الاطلاق ، فانك ستؤدى أداء جيدا ٠ واذا أمكنه أن يعتمد على هذا فانه سوف يؤجرك كثيرا ٠ تذكر ، انه قد يعتمد على هذا ، فوقته محدود ، سواء كان يخرج فيلما روائيا كبيرا ، أو فيلما تسجيليا ، أو فيلما اعلانيا فى مدينة صغيرة ٠ واذا كان يخرج مسلسلا تليفزيونيا فان طبيعة الأمور تلزمه بأن يوجه كل وقته الى النجوم ، أما الممثلون الضيوف فانه يخصص لهم قليلا من الوقت أو لا وقت على الاطلاق ، وخاصة من لا يدخلون فى عداد النجوم الضيوف ٠

تذكر أيضا أن المخرج قد أمضى ، قبل اليوم الأول للتصوير ، فترة زمنية قاسية فى اختيار مواقع التصوير ، وفى توزيع الأدوار ، وفى التحضير لاخراج كل مشهد عليه أن يصوره ٠ انه يحصر اهتمامه فى الوقت المخصص لكل يوم لكمية العمل المطلوب تنفيذه ، وعليه أن يقرر أى المشـاهد التى يجب أن يمنحها أكثر الوقت والعناية ، وأيها يترك لها أقل وقت ٠ انه يحضر الى مكان التصـوير مبكرا ، كما انه يعمل الى ساعة متأخرة من الليل لكى يعد عمل اليوم التالى ٠ فاذا كان يتوقع منك المعجزات فهذا أمر مفهوم ٠ واذا كان لا يمنحك من وقته الا القليل فهذا مفهوم أيضا ، وان كان أمرا مقلقا لك ٠ وهذا هو سبب أنه يريد أن يكون مطمئنا تماما عندما يؤجرك ، اى انه قد استأجر ممثلا يكون مستعدا دائما ، ممثلا يعرف مهنته ، ويتصرف كمحترف فى كل الأوقات ، ويمكنه ــ بمساعدة أو بدون مساعدة ــ أن يقدم أداء جيدا فيه ابداع يساعد على أن يبدو الفيلم جيدا ٠

كيف يمكنك أن تعمل مع مخرج يصيح ويصرخ فى وجهك ؟ سألتنى احدى تلميذاتى السابقات هذا السؤال عندما ذهبت لتعمل فى فيلم روائى كبير يخرجه أحد كبار مخرجى هوليوود وكان مشهورا بصياحه وصراخه فى وجه ممثليه مما يحرجهم أمام طاقم التنفيذ وباقى الممثلين ٠

ونصيحتى لها كانت هى نصيحتى للجميع ٠٠ ليس لأى مخرج الحق

فى أن يهينك وأن يقلل من قدرك أمام الآخرين ، ولا على انفراد • هناك عدد من المخرجين الذين يعملون بهذه الطريقة • ولا شك عندى أن الدافع فى كل هــذه الأحــوال هو ساديتهم وتلذذهم بتعذيب الغير ، وبالتالى فلا يجب قبول هذا التصرف منهم •

وما قلته للممثلة هو : « دعيه يصرخ أول يوم أو يومين • وبعد أن تعملى يومين فى فيلمه ، يكون قد استثمرك الى حد كبير • فاذا ما صرخ فى وجهك أو أهانك اذهبى اليه فى هدوء تام وقولى له : « سيدى ، لا يمكننى أن أعمل وأنت تصيح وتصرخ فى وجهى • ان هذا يضايقنى ويجعلنى غير قادرة على العمل • وعلى هذا سأتجه الى غرفة الملابس وسأبقى هناك حتى تكون مستعدا لاستئناف العمل على أساس هادىء عاقل فيه فرصة للابداع » • ثم استديرى وسيرى تجاه غرفة الملابس •

« دعى المخرج يهددك ، دعى الاستديو يهددك ، دعيهم يثيرون كل ما يمكنهم أن يثيروه • النقطة الهامة هى أنك لم تنقضى التعــاقد الخاص بك ، بل هم الذين نقضوه وخرجوا عليه • وأنا متأكد من أن نقابتك أو اتحادك سوف تقف الى جانبك ، كما اننى متأكد من أن هذا المخرج سيدرك انه قد ارتكب خطأ فى حقك •

« واقترح ألا تحولى تلك اللحظة الى مشادة علنية ، بل نفذيها بهدوء وجانبيا ، حتى يمكنه أن يتراجع فيما بعد دون أن يحس بأى جرح أو اهانة • وأعدك بأن تكسبى هذه الجولة لأنه سوف يتكلف كثيرا اذا ما فكر أن يجعل ممثلة أخرى تحل محلك ويعيد تصوير كل ما فات » •

القسم الرابع

آليات الفيلم وشريط الفيــديو

٢٤
أول يوم فى مكان التصوير

المخرج مستعد الآن · وأنتموجود داخل قاعة التصوير السينمائى (البلاتوه) لأول مرة فى حياتك ، مستعد لكى تبدأ العمل فى أول دور سينمائى لك ·

انه مكان غريب جدا بالنسبة لك · انك قلق · انك خائف · هناك أشياء كثيرة حولك غريبة وغير عادية ، وهناك أصوات لم تألفها وكلمات لم تعتد سماعها ·

وتنظر الى أعلى · ويوجد أعلى الديكور ممر علوى تثبت عليه الأنوار · ويتحرك الكهربائيون على الممر لكى يضبطوا الأنوار وفق تعليمات رئيسهم الذى يستجيب لرغبات مدير التصوير ·

وفجأة يفزعك شىء يتحرك فوق رأسك ـ انه حامل الميكروفون · وتلاحظ أن آلة التصوير مثبتة على عربة عادية · وهناك شخص وراءها مستعد لتحريكها ، ومعها المصور والمختص بضبط التركيز البؤرى ، اللذان يجلسان على العربة · وهناك من يقيس المسافة بين آلة التصوير ووجهك بشريط قياس ويدون ملحوظة بذلك ·

ولقد تحدد لك المكان الذى ستبدأ منه · وتبدأ البروفة · ولقد أحاطوك علما بأنك ستتحرك الى هنا ثم الى هناك·وكل مرة تقف فيها حيث يطلب منك المخرج أن تقف ، يقوم شخص بتثبيت قطعة من شريط لاصق على الأرض بجوار قدميك · وتتابعك آلة التصوير ببطء ، لأن الرجال الذين يستخدمونها لا يعرفون حتى الآن الى أين تتجه أنت ، ولا الى أين يتجهون هم · ويراقب مدير التصوير ما يحدث ، ويطلب تعديل الاضاءة ، ويتحدث المختص بحامل الميكروفون بهدوء الى شخص آخر لا يمكنك أن تراه ·

« انك تعترض اضاءتها الرئيسية ! » أنت · هذا هو ما تسمعه الآن · وتلحظ أنك تسقط ظلا على وجه الممثلة القريبة منك ، فتقفز خطوة الى الوراء · وتختلس النظر ، فتلحظ أن هناك كشافا يلمع نوره على

وتستمر البروفة · ويريد المصور منك أن تتحرك مرة أخرى أكثر بطئا · ويريد المختص بحامل الميكروفون منك أن ترفع من صوتك قليلا · وتنتهى من اللقطة ، ويقول شخص بصوت عال « الفريق الثانى ! » ماذا ؟ ويتحرك باقى الممثلين الى خارج المنظر ، وتفهم انت انه يجب عليك أن تفعل مثلهم · وتلاحظ ان هناك فريقا آخر من الممثلين يتحركون الى حيث كنتم تقفون ·

وبعد برهة ، يقول مساعد المخرج « الفريق الأول ! » ويتحرك الممثلون الذين اشتركوا معك الى داخل المنظر ، فتفعل مثلهم · ويتحركون جميعا الى أوضاع البدء لكل منكم ·

وتقومون الان ببروفة أخرى · وتبدأ فى التوتر قليلا ، انك تقترب من تنفيذ اللقطة فعلا · وتنتهى من اجراء البروفة · ويقول المخرج «فلنصور هذه المرة » · ويطلب مساعد المخرج الهدوء من الجميع · ويتحرك الممثلون الآخرون الى أوضاع البدء الخاصة بدلا منهم ، وتفعل مثلهم ·

ويقول مساعد المخرج « دور » · وبعد لحظة يقول شخص ما « دايرة » · صوت جرس ما · ويقول شخص آخر : « السرعة مضبوطة » · وتسمع « ١٤ أول مرة » · ويمسك شخص بلوحة تشبه السبورة الصغيرة ويضعها أمام وجهك ، ثم يصفق جزءا صغيرا مفصليا منها على الجزء الاكبر ، الذى يحمل اسماء ورموزا · ويقول المخرج : « حركة » ·

هذا هو المهم · وتبدأ اللقطة·وفى منتصفها يقول المخرج : «اقطع ! » ثم يقول «مرة ثانية » · لماذا أوقفك ؟ انه لا يقول شيئا · وتعود الى وضعك الأول ، وتتكرر الطقوس بعينها · وتؤدى اللقطة كاملة هذه المرة · ويقول المخرج : « اقطع ! » ثم يقول « اطبعها » ·

وينتقل المخرج الى داخل المنظر ، ومدير التصوير فى عقبيه · ويوضح المخرج ما يريده بعد ذلك ، وتشعر أنت أنك تعوق العمل الآن · وتتحرك بهدوء الى خارج المنظر قليلا · وبعد قليل ينادى شخص على اسمك · انها لقطة قريبة لك · ويراجع الماكيير الماكياج الخاص بك · تبدأ الطقوس مرة أخرى وتتكرر ، حتى يقول المخرج : « اقطع ! اطبعها ! » ·

يتكرر حدوث هذا طوال اليوم · ويقول المخرج أخيرا « يكفى هذا » · ويرتاح الجميع · ويسلمك مساعد المخرج أمر استدعائك لليوم التالى ، ويبدأ طاقم التنفيذ فى جمع المعدات لابعادها مؤقتا ·

لقد مر أول يوم لك فى السينما ، انك الآن مثار وقلق وسعيد ، وتشغلك أسئلة عديدة عما دار حولك ، ولديك حب استطلاع لمعرفة معنى الكلمات التى سمعتها لأول مرة تقال حولك ·

وتتمنى أنت لو كنت سمعتها من قبل ·

وما سبق أن وصفته هنا هو ما حدث لى بالضبط فى أول يوم وقفت فيه داخل منظر سينمائى · استمر فى القراءة · فلن يحدث هذا لك ·

٢٥
الاستديو السينمائى والبلاتوه

بالرغم من زيادة اقبال السينمائيين على استخدام المواقع الفعلية ، فسيظل الأستديو السينمائى والبلاتوه قلب صناعة السينما ·

ويتكون الأستديو السينمائى العادى من عدد من البلاتوهات وعدد كبير من المبانى الاضافية والأقسام التى ترتبط بصناعة الأفلام · فهناك صالات العرض وحجرات المونتاج وقاعات تسجيل الصوت وقاعات تسجيل الموسيقى ومخازن المناظر ومخازن المكملات (الاكسسوار) وحجرات الماكياج ومخازن الملابس وقاعات المؤثرات الخاصة وورش الحدادة والمكاتب وأقسام الدعاية والحسابات ومكاتب المديرين ، وفى اغلب الحالات أيضا ، ادارة للمطافى داخل حدود الأستديو ·

وقاعة التصوير (البلاتوه) ، حيث يتم أغلب ما تؤديه من تمثيل ، لا تزيد عن حجرة فسيحة جدا وسقفها عال ، بحيث تبدو كأنها مخزن كبير أكثر منها مركز للنشاط الابداعى · وهى معزولة صوتيا ــ الى حد كبير ــ أى لا تصلها أصوات الخارج ولا تتردد فيها أصوات الداخل · ولا يوجد بها أى شىء حتى يستعد شخص ما لاستخدامها لصناعة أحد الأفلام · وعندئذ تزود بالأنوار · وتدخل اليها المناظر التى تم تركيبها فى الورش ، فيتم تجميعها داخل القاعة وتحصل على لمساتها الأخيرة · وتضاف اليها المكملات (الاكسسوارات) وما اليها · كما تضاف اليها بعض مناضد الماكياج وما يلزمها من اضاءة ، وأحيانا مقطورات صغيرة تستخدم كغرف خلع ملابس للممثلين الرئيسيين ·

وغالبا ما تكون هذه القاعات لسوء الحظ باردة فى الشتاء وحارة فى الصيف ، بالرغم من كل الجهود التى تبذل للتحكم فى درجة الحرارة · وليس لهذه القاعات سحر المسرح ، بل تحس فيها ببعض الفوضى والارتباك التى تحيط بصناعة السينما · ومع هذا فلها سحرها الخاص اذا كان العمل جيدا ، وسرعان ما يختفى الارتباك والحيرة عندما يبدأ العمل الفعلى ·

والفناء الخلفى (ذلك الجزء من الأستديو الذى يضم مجموعة من المناظر الخارجية مثل شوارع مدن رعاة البقر وشوارع نيويورك والموانى

النهرية) أصبح جزءا من الماضى فى هوليوود الحالية · لقد ارتفع سعر الأراضى المقامه عليها الاستديوهات ، بحيث لم يعد الحفاظ على المنـاظر الخارجية ،التى تم تشييدها عبر السنين لتسهيل انتاج الأفلام المختلفة ، اقتصاديا من الناحية العملية · كانت شركة فوكس للقرن العشرين تملك فناء خلفيا رائعا ، ولكنه تحول الآن الى مدينة القرن (سنشرى سيتى) · كما باعت شركة مترو جولدوين ماير كل شىء ماعدا مبنى الاستديو نفسه · بينما احتفظت شركة يونيفـر سال بفناء خلفى عامر بالمناظـر ، ومازال لاستديوهات بيربانك (اخوان وارنر سابقا) فناء خلفى متاح للاستعمال · ويمكن للمنتجين الذين يعملون خارج ستديوهات بيربانك أن يستعينوا بالمزرعة الكبيرة القريبة التى توفر لهم عددا من المناظر الخارجية والمواقع ، الى جانب عدد من قاعات التصوير المعزولة صوتيا ·

وأنظمة الأمن دقيقة ومحكمة تماما فى كل الأستديوهات ، وبالتالى فالدخول اليها صعب بدون تصريح · واذا حضرت الى هوليوود ولم يكن قد سبق لك التواجد داخل أى ستديو سينمائى فاننى أقترح عليك أن تقوم باحدى الجولات التى ينظمها ستديو يونيفرسال · انه معد لزيارة الجمهور الى حد كبير · ولكنك اذا حصلت على مرشد مناسب وكانت جولتك فى يوم مناسب ، يمكنك أن تأخذ فكرة صحيحة عن قاعات التصوير والفناء الخلفى ، وعمـا يتعلق بصناعـة الفيلم السينمائى · ولن تفهم كل شىء حقيقة الا اذا بدأت عملك كممثل ، وهو ما نأمل أن يحدث قريبا بطبيعة الحال ·

٢٦
بعض خصائص الفيلم

سبق أن ذكرت أن الفيلم يتطلب البساطة والبراعة فى الأداء · ان التجسيد هنا لا يحتاج الى أن يكون زائدا كما فى المسرح ، لأن المتفرجين هنا لا يبعدون سوى بضعة أقدام ، متنكرين فى شكل آلة التصوير والميكروفون · وأدوات التمثيل التى تحدثنا عنها من قبل تنطبق على التمثيل أيا كان مكانه ، وتصلح فى حالة الفيلم مادام الممثل يتذكر أن مسافة الاتصال يجب أن تدخل فى الاعتبار · الا أن هناك عناصر أخرى للفيلم تختص به ولا ارتباط لها بالمسرح ·

يتم تسجيل التمثيل المصور سينمائيا على وسيلتين منفصلتين · اذ يتم تسجيل الصورة على فيلم ، كما هو الحال فى الأفلام المنزلية أو فى التصوير الثابت ، من حيث المبدأ · ويتم تسجيل الصوت على شريط مغناطيسى باجراءات منفصلة تماما · ويرسل الفيلم الى المعمل ويتم تحميض الفيلم السالب (نيجاتيف) وترسل نسخة موجبة (بوزيتيف) من كل المادة التى وافق عليها المخرج - أى مرات التصوير الصالحة - الى شركة الانتاج · أما الصوت الذى تم تسجيله على شريط مغناطيسى مرتبطا بالفيلم ، فينقل الى « ماجسترايب » magstripe أى شريط سينمائى خال من أى شىء مثبت عليه شريط مغناطيسى بعرض ربع بوصة ·

ويأخذ مركب الفيلم (المونتير) هذين العنصرين المنفصلين (نسخة العمل work prist التى تحمل الصورة والماجسترايب التى يحمل الصوت) ويضبط تزامنهما ، ثم يبدأ مهمة اختيار تلك الأجزاء من الصورة والصوت التى ستؤدى الى تركيب الفيلم فى صورته النهائية ·

وعندما يتم تجميع المشاهد المصورة بطريقة ترضى المخرج والمنتج ، تضاف المؤثرات الصوتية والموسيقى ، وتنقل كل عناصر الصوت المختلفة على أجزاء مختلفة من شريط الصوت ثم يتم الجمع بين كل شرائط الصوت فى المرحلة المعروفة باسم المزج · ويتم وصل كل الأجزاء السمعية للفيلم النهائى معا مع المحافظة على توازنها ، حتى تنقل مع الصورة وكل المؤثرات البصرية ، الى الفيلم فى صورته النهائية ·

وفى هذا الشكل النهائى للفيلم ، لم يعد الصوت فى حالته المغناطيسية، بل أصبح بصريا ، يمثله شريط رفيع من أشكال ضوئية مختلفة فى أحد جانبى الصورة • وسوف يتم ترجمة هذه الأشكال الضوئية مرة أخرى الى صوت عندما يمر الفيلم خلال آلة العرض • ان التجميع النهائى بين الصورة والصوت على شريط واحد من الفيلم يسمى بـ « النسخة المجمعة » •

والآن لنعرف بعض المصطلحات ، التى أفترض أنك ستأتلف مع بعضها ، أثناء عملك كممثل •



الصورتان ١ ، ٢ تأثير البعد البؤرى لعدسة التصوير على الصورة •

الصورة العليا ، لقطة متسعة ملتقطة بعدسة ذات بعد بؤرى ٥٠ ملليمتر •

والصورة السفلى ، لقطة لنفس المنظر ملتقطة بعدسة ذات بعد بؤرى ١٥٠ ملليمتر •

آلة التصوير Camera • هى الآلة التى يمر بداخلها الفيلم الذى ستنطبع عليه الى الأبد صورة وجهك العظيم • وهناك عدة أنواع من آلات التصوير ، وتعمل كل منها بعدد من العدسات المختلفة • نجد أن العدسات ذات البعد البؤرى الطويل تصور مساحات أصغر ، مثل مساحة اللقطة القريبة ، وأن العدسات ذات البعد البؤرى القصير تصور مساحات أوسع • ولكى أزيد من ارتباكك ،أخبرك بانه كلما زاد رقم البعد البؤرى للعدسة كلما صغرت المساحة التى تضمها الصورة • وبكلمات أخرى ، كلما قل الرقم كلما اتسعت المساحة التى تضمها الصورة ، وكلما زاد الرقم صغرت مساحة الصورة • هل فهمت هذا ؟ ان الصورتين ١ ، ٢ توضحان تأثيرين مختلفين أمكن الحصول عليهما بمجرد تغيير البعد البؤرى لعدسة آلة التصوير ، مع الاحتفاظ بنفس مكان الممثلين ومكان آلة التصوير • لقد استخدمنا عدسة ٥٠ مم للقطة الواسعة • أما اللقطة الثانية فقد تم تصويرها بعدسة ١٥٠ مم •

عربة آلة التصوير dolly • عربة آلة التصوير عبارة عن منصة ذات عجلات تحمل آلة التصوير والمصور والمختص بضبط التركيز البؤرى • وهناك عدة أنواع منها ، أشهرها هذان النوعان :

١ ــ عربة كابوريا crab dolly • مصممة لكى تتحرك مثل الكابوريا • يمكنها أن تتحرك الى الأمام والى الخلف والى أى زاوية جانبية بضبط بسيط للعجلات •

٢ ــ رافعة تشابمان chapman crane . جهاز ضخم مثبت على عربة نقل • وتثبت فيه آلة التصوير عند نهاية ذراع ضخم طويل ، متوازن بأثقال خاصة • وهناك مكان يتسع لجلوس المصور والمخرج والمختص بضبط التركيز البؤرى ، بجوار آلة التصوير • ويتم رفع هذا الذراع أو خفضه أو ادارته فى أى اتجاه باليد بواسطة مقبض على مستوى الأرض أو على سطح العربة • أما العربة نفسها فتدار بالبطارية أثناء التصوير ، لكى لا تصدر حركتها أى صوت •

ذراع الميكروفون boom • يثبت الميكروفون عادة بطرف ذراع طويل على منصة متحركة ، يجلس عليها المختص بالصوت الذى يجب عليه أن يتأكد من أن الميكروفون موجه فى الاتجاه الصحيح دائما وأنه على أقرب مسافة ممكنة من الممثل دون أن يظهر داخل الصورة • (ويظهر الميكروفون أحيانا داخل الصورة ، وأحيانا ما يكون أكثر اثارة للاهتمام من مشاهدة الممثل ومتابعته ، ولكن مثل هذه الأحداث غير مرغوب فيها) •

والميكروفونات المستخدمة حساسة للغاية ، وبالتالى لا يحتاج الممثلون الى رفع جهارة صوتهم عندما يتكلمون • وأبسط قاعدة هى أن تتحدث الى الشخص الآخر مراعيا المسافة التى يبعدها عنك ، كما لو لم يكن هناك ميكروفون على الاطلاق • تكلم بنعومة اذا كنت فى وضع عناق ، وأقوى من هذا قليلا اذا كنت تجلس الى الجانب الآخر من المنضدة التى يجلس اليها الممثل الآخر ، وارفع جهارة صوتك كثيرا اذا كنت تخاطب الممثل الآخر الموجود فى الطرف البعيد من مدرج ملعب الكرة • تحدث كما لو كان الموقف حقيقيا ، واترك باقى المهمة للميكروفون •

الاضاءة • تتنوع الاضاءة فى الأسلوب والشكل والوظيفة • وكل ما يلزمك أن تعرفه عن الاضاءة هو أن الضوء الرئيسى key light غالبا ما يتجه الى وجهك ، أما الاضاءة العامة واضاءة الملء fill-light فهى تنير المنظر • ولتدرك أن الممثل الآخر الموجود معك فى المنظر له ضوء رئيسى مسلط عليه أيضا • واذا لاحظت ظلا قويا يقع فجأة على وجهه فقد تكون أنت المتسبب • واذا كان الأمر كذلك فعدل من وضعك قليلا قبل أن يضربك الممثل الرئيسى بحزامه وقبل أن تدفع المصور الى قمة غضبة •

موفيولا moviola • جهاز يستخدمه مركب الفيلم (المونتير) ليؤدى مهمة التركيب الأولى • وترسل كل المادة التى يتم تصويرها مع ما يقابلها من شرائط صوت ، الى مركب الفيلم • ولكل هذه الشرائط رموز وعلامات بحيث يمكن التعرف على أى صورة (كادر) • ويبدأ مركب الفيلم عمله التمهيدى بأن يجمع بين المادة المنتهية • وغالبا ما يعمل المخرج معه ، ويصلان معا الى ما يسمى بتركيب المخرج ، وهو الفيلم مجمعا كما يراه المخرج • ونجد فى أغلب الحالات أن المنتج هو صاحب الكلمة الأخيرة فى التركيب ، الا اذا كان المخرج هو أحد هؤلاء القلاقل الذين يمنحهم عقدهم حق الاشراف على التركيب النهائى • وفى أحسن الظروف تكون النسخة النهائية للفيلم نتيجة جهود التعاون بين المركب والمخرج والمنتج •

لقطة رئيسية Master shot • اللقطة الرئيسية هى لقطة واسعة تضم ممثلا أو أكثر • وتنتقل خلالها آلة التصوير لتتابع حركة الممثلين خلال المشهد • وقد لا تتوقف اللقطة الرئيسية من بداية المشهد الى آخره ، وقد تتوقف عدة مرات لأن المخرج يعرف مقدما انه سوف يقسمها فى شكلها النهائى بعد التركيب •

لقطة ثنائية two-shot • تضم اللقطة الثنائية كلا الشخصين اللذين يظهران فيها • (أنظر الصورة ٣) •



الصورة ٣ لقطة ثنائية .





الصورتان ٤ ، ٥ زوج من اللقطات من فوق الكتف .

فوق الكتف over-the-shoulder • هى اللقطة التى تنظر فيها الى وجه أحد الممثلين من وراء ظهر الممثل الآخر • ويتم تنفيذ لقطات فوق الكتف دائمـا فى أعـداد زوجية ، حيث تتجه آلة التصوير الى كلا الظهرين والى كلا الوجهين من موضعين مفضلين متماثلين ولكنهما متقابلان • (انظر الصورتين ٤ ، ٥) •

لقطة قريبة close-up • اللقطة القريبة تشمل الوجه فقط ، أو الوجه والرقبة ، أو الوجه والرقبة والكتفين لممثل واحد • ومن أجل اللقطة القريبة يضاء الممثل الذى تتجه اليه آلة التصوير بعنايـة ويتم اختيار وضعه بعناية أيضا • أما الممثل الموجود خارج مجال التصـوير فيقف الى جانب آلة التصوير ويؤدى دوره من هناك • ولسوء الحظ يحدث أحيانا أن الممثل خارج التصوير يوفر جهده مادام يدرك انه لا يظهر فى الصورة ، ولا يقدم أداء مناسبا • وعندئذ يقع على الممثل الذى تتجه اليه آلة التصوير عبء أن يقدم كل ما يلزم تقديمه حتى يبدو فى أدائه تجاوبه لما كان على الممثل خارج مجال التصوير أن يفعله لو كان ظاهرا أمام آلة التصوير ، وليس لما يقدمه حاليا وهو خارج المجال • وفى أحيان أخرى لا يكون الممثل الآخر موجودا على الاطلاق ، وانما يقرأ حواره المشرف على السيناريو أو المخرج نفسه • ان بعض الممثلين لا يدركون ضرورة وأهمية أن يوجهوا وقتهم وطاقتهم أيضا للعمل عندما يكونون غير ظاهرين أمام آلة التصوير • ان هذا التصرف يدل على الجهل وعدم الدراية بأصـول المهنة ، الا انه يحدث فعلا •

وعندما حضرت الى هوليوود وحصلت على أول مهمة تمثيل سينمائى، لم تكن لدى أى فكرة عن الطبيعة الخاصة للتمثيل فى السينما • وعندما انتهينا من أول لقطة رئيسية جاء المخرج وقال لى : « أوكى ، سنصور الآن اللقطة القريبة الخاصة بك • لا تتحرك » • وأديت اللقطة وأنا فى حالة من الرعب خشية أن أتحرك وأن ينهار العالم كله • وعندما شاهدت الفيلم وجدت أن عالم المخرج قد انهار ، فقد كنت متجمدا كلوح الخشب •

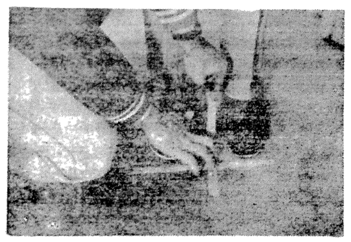
يمكن أن تتحرك أثناء اللقطة القريبة ، ولكن تذكر أن وجهك هو كل ما يبدو على الشاشة ، وأن هناك حدودا لحركتك • اسأل المخرج عن هذه الحدود ، ثم استرخى وتصرف عاديا داخل هذه الحدود •

لقطة الصدر bust shot • هى لقطة لممثل واحـد يظهر فيها صدره أيضا •

لقطة الوسط waist shot • لقطة يصل حـدها السفلى الى وسط الممثل •

لقطة كاملة full shot • لقطة يصل حدها السفلى الى القدمين أو ما هو أكثر •

واذا كنت لا تدرك ما الذى يصوره المخرج ، وبالتالى ما الذى يظهر منك لآلة التصوير ، فلا ضرر هناك من أن تسأله عن نوع اللقطة والى أين يصل حدها السفلى · انه لن يستاء منك ، وتتفادى أنت الاضرار باللقطة اذا ما فعلت شيئا غير مناسب ·



الصوره ٦ اعداد العلامة لوضع الممثل ·

الوصول الى العلامة بالضبط hitting the mark عندما يعد المخرج اللقطة يصبح لأوضاع الممثلين أهميتها من حيث الدقـة ، ولذا توضـع علامات على الأرضية لتحدد موقع قدميك عند نهاية كل حركة · (انظر الصورة ٦) · ويصبح المتوقع منك أن تتحرك الى هذه العلامات دون أن تنظر اليها ، حتى لا يدرك المتفرجون أنك تتحرك الى موقع سبق الاتفاق عليه · قد يبدو هذا مرعبـا فى البداية ، ولكن طريقة التنفيذ منطقية وسهلة · أحصر عدد الخطوات من هذه العلامة الى نقطة البداية ثم استدر ببساطة وسر نفس العدد من الخطوات · وبعد أن تتدرب قليلا على هذه الطريقة ستجد أنها سهلة تماما ولا تحتاج الا الى القليل من اهتمامك · وهناك وسيلة أفضل ، وهى أن تستخدم احدى قطع الأثاث كمرجع لك · فمن السهل أن تختار زاوية مكتب أو ذراع مقعد كعلامة لك · أما اذا كنت ستتحرك تجاه ممثل آخر ثابت فى مكانه ، فان هذا الممثل يوفر لك كل المعلومات التى تحتاج اليها لكى تصل الى علامتك بالضبط ·

ان وصولك الى العلامة بدقة مقبولة ضرورة تحددها احتياجات آلة التصوير والمصور · ان المنظر السينمائى ليس مضاء جميعه كما هو الحال فى المسرح · ولما كانت قيم الاضاءة هنا حساسة بالنسبة الى المصور ، فانه يضىء الوجوه ضـد الخلفيات وأضواء الملء بحيث تصبـح للألوان والظلال قيمتها السينمائية · ومن الضرورى للممثل أن يتواجد حيث تم تركيز الأضواء ، لأن هذه الأضواء لا يمكنها أن تتابعه حيثما يتحرك ·

وهناك عنصر آخر هام يستوجب الوصول الى العلامة بالضبط وهو

التركيز البؤرى لعدسة التصوير · وعندما يستقر الرأى على وضع آلة التصوير ، يصبح من الضرورى لمساعد المصور أن يقيس المسافة من آلة التصوير الى وجهك ، ثم يضبط التركيز البؤرى بناء على ذلك · واذا تحركت أنت أو آلة التصوير يصبح من الضرورى قياس المسافة من جديد ومراعاة التركيز البؤرى للوضع الجديد ·

واذا لم تصل الى علامتك بالضبط فانك تؤثر بالتالى على تكوين الصورة · وما هو أهم انك قد تحجب ممثلا آخر اذا بعدت عن علامتك ·

توافق اللقطات matching · يتكون المشهد المصور من عدة أجزاء · والطريقة المتبعة هى أن نصور لقطة رئيسية ، تشمل مضمون المشهد فى لقطة واسعة تغطى أكثر ما يمكن من المشهد ، ثم نتجه الى التغطية ، التى تتضمن لقطات قريبة ولقطات من فوق الكتف · ثم تجمع هذه الأجزاء المتعددة لكى تبدو على الشاشة فى حركة مستمرة ومرتبطة ومنطقية · ومن المهم فى هذه الحالة أن ما يفعله الممثل فى اللقطة الرئيسية يتكرر بالضبط فى اللقطات القريبة ولقطات فوق الكتف ، أى فى كل التغطية ·

ولأقدم لكم مثالا · يقول الممثل فى اللقطة الرئيسية : « آن الأوان لكى أذهب الى المتجر » ، ثم يرفع فنجان القهوة ويتناول منه رشفة والفنجان أمام وجهه ، ثم يقول : « كنت أتمنى ألا أفعل هذا » · وفى لقطة فوق الكتف لا يرفع الممثل فنجان القهوة وانما يكتفى بأن يقول : « آن الأوان لكى أذهب الى المتجر · كنت أتمنى ألا أفعل هذا » · واذا قرر المخرج والمونتير أن ينتقلا من اللقطة الرئيسية الى لقطة فوق الكتف عند هذه النقطة ، فانهما سيجدان أن الممثل يقول : « آن الأوان لكى أذهب الى المتجر » ، ويرفع فنجان القهوة أمام وجهه ، ثم يقطعان الى لقطة قريبة لا يظهر فيها فنجان القهوة أمام وجه الممثل · من الواضح أن هذا المشهد سيبدو غريبا ، وسيلجأ المخرج والمركب الى عدة بدائل أخرى لم يكونا يريدان أن يلجئا اليها · أما اذا كبر حجم المشكلة فستضطر الشركة الى أن تعيد تصوير جزء من المشهد ، وهذا يتكلف كثيرا ·

واليكم مثالا آخر · (وان كان خطأ كبيرا ، الا اننى استخدمه هنا بغرض التوضيح) · لنفرض أنك تؤدى مشهدا يشغل صفحتين ، وتبدأ المشهد الرئيسى وانت واقف ، ثم تجلس فى منتصف المشهد · وعندما يتم تصوير اللقطة القريبة فى اليوم التالى ، تتجه الى الجلوس بعد أن تقرأ أول جملة · وعندما يحاول المخرج الآن أن ينتقل من اللقطة الرئيسية الى اللقطة القريبة ، سوف يقطع من وضعك واقفا الى وضعك جالسا ثم الى وضعك واقفا مرة أخرى دون أن نراك وانت تؤدى هذه الحركة · من الواضح أن هذا موقف لا يمكن قبوله ·

ان المسئولية الرئيسية على عاتق المشرف على السيناريو (غالبا ما تقوم بهذه المهمة سيدة تحت اسم « فتاة التتابـع » · المترجم) هى التأكد من توافق الحركات وتطابقها ، وتطابق الملابس وتطابق تصفيفات الشعر ، وتطابق الدموع · وبالرغم من هذا فهى مسئوليتك أنت أيضا أن تعرف ماذا تفعـل ، وأن تتـأكد من أنك تطابق بين مشاهدك بطريقـة صحيحة · هناك لحظات قد لا يكون فيها من المهم أن تتفق أجزاء صغيرة من الأداء فيما بين اللقطة الرئيسية واللقطة القريبة ، مادام المخرج يعرف انه فى النهاية سوف يستخدم احدى اللقطتين · الا أن هذا القرار يجب أن يتخذه المخرج عن قصد ، لا أن يكون قد فرض عليه وعلى باقى فريق الانتاج لأن خطأ قد وقع منك أو من المشرف على السيناريو ·

وضع Set up · كل اعـداد جديد لآلة التصوير أو تغيير فى الصورة يسمى « وضع » ·

تداخل overlapping · اننـا فى أغلب الأحيـان نستخدم ميكروفونا واحدا لتغطية المنظر كله · وعندما تؤدى لقطتك القريبة يصبح الميكروفون قريبا جدا منك ، ولا يوجـد ميكروفون بالقرب من الممثـل الموجود خارج مجال التصـوير · ونتيجة لهـذا ، يتم تسجيل صوتك بوضوح وحيوية ، أما صوت الممثل الآخر فيبدو بعيدا وله طنين · ومن المهم فى هذه الحالة ألا يتداخل صوتك مع صوته عندما تؤدى لقطة قريبة، لأن المزج بين صوت واضح وصوت له طنين سيكون غير طبيعى وغير سار · لابد أن تكون هناك وقفة ولو صغيرة ، بحيث يمكن فصل صوتك الواضح الحيوى عن صوت الممثل خارج مجال التصوير · ويمكن بعد ذلك ربط الصوت الواضح الحيوى للممثل الآخر عندما يتم تصويره هو فى لقطة قريبة ، بصوتك أنت ·

وهناك أوقات يتم فيها استخدام أكثر من ميكروفون أو عندما يكون وضع الميكروفون بالنسبة للممثلين بحيث يكون التداخـل ليس مقبولا فقط ، بل مرغوبا فيه أيضا · ان المخرج هو الذى يقرر ما اذا كان يريد التداخل فى تسجيل الصوت أم لا·والقاعدة العامة التى عليك أن تتذكرها انه عندما تؤدى لقطة قريبة لا تجعل صوتك يتداخل مع صوت الممثـل الآخر ، سواء كنت أنت أمام آلة التصوير أو خارج مجالها ·

واذا كان المفروض أن يتقاطع الحوار فلا تجعل الصوتين يتداخلان ، يجب أن تقاطـع الآخر بنفسك · واذا كنت أنت مسئولا عن المقاطعـة ، فيجب ألا تبدأ كلامك الا بعد أن يتوقف الممثل الآخر · قد يكون الاحساس غريبا فى البداية لأنك ستبدو وكأن الآخر قد تركك وحدك ، الا أن هذا الاجراء ضرورى من الناحية التقنية ·

الاحتيال cheating · غالبا ما يتطلب الأمر من الممثل أن يحتال · (وليس المقصود بهذا أن تحتـال على زميلك الممثل) · فقـد يستدعى الموقف ، نتيجة لما تتطلبه آلة التصوير ، أن يتخذ الممثل وضعا بجسمه لايبدو طبيعيا فى الحياة الواقعية ، أو يضطر الى أن يتجه بنظره الى شىء ليس هو الشخص أو الشىء المفروض أن يتجه بنظره اليه · قـد تضطر اذا لأن تحتال بوضع جسمك فى وضع يميل قليلا عما يبدو طبيعيا ومريحا ، لأن آلة التصوير تحتاج لأن تكون أوطى أو أعلى مما أنت عليه ، أو أن تكون الى اليسار أو الى اليمين قليلا · وفى الصورة (٧) نجد أن





الصورتان ٧ ، ٨ الاحتيال فى وضع الجسم ·

الصورة العليا / ، الممثلة على الكنبة تختبىء وراء الممثلة فى المستوى الأمامى ·

الصورة السفلى ، الممثلة على الكنبة تحتال بأن تميل الى اليسار حتى تظهر امام آلة التصوير ·

لورين موجودة على الطرف الأيمن للكنبة · لذا يلزمها أن تحتال بأن تميل الى اليسار كما فى الصورة (٨) لكى تظهر في اللقطة ·

وهناك مشكلة أخرى أكثر شيوعا تتطلب بعض الاحتيال أيضا ، وذلك عندما يميل الممثل الى الأمام ليكون على اتصال مباشر بعينى زميله · فى الصورة (٩) تميل كيل الى الأمام ، وينتج عن هذا أننا نرى مؤخرة رأسها في اللقطة الرئيسية · ولكى يظهر وجهها لآلة التصوير عليها أن تحتال فى نظرتها ، بأن توجهها لعين هوارد اليسرى ، أو حتى لأذنه ·





الصورتان ٩ ، ١٠ الاحتيال فى النظرة ·

الصورة العليا ، الممثلة توجه مؤخرة الراس ناحية آلة التصوير حتى تلتقى عيناها بعينى الممثل ·

الصورة السفلى ، تحتفظ الممثلة بوجهها امام آلة التصـــوير بالاحتيال فى اتجاه النظرة ، بأن تركز عينيها على العين اليسرى للممثل او على اذنه ·

ولا يجب بطبيعة الحال أن يدرك المتفرجون أنك تحتال ، يجب أن يبدو كل ما يظهر فى الفيلم أخيرا كأنه طبيعى ومريح ٠

ويستدعى الامر أحيانا أن تحتال على ايقاع حركة ما لأن المصور يجد صعوبه فى متابعتك ، أو لأن ظروف اللقطه تجعل تأثير الايقاع فى الفيلم يوحى بشىء مختلف عما تريده أنت والمخرج فى تلك اللحظة ٠

واحد الاسباب الآلية التى نتعرض لها كثيرا والتى تدعو الى الاحتيال على سرعة حركة ما ، نجده فى اللقطة القريبة جدا للتليفون فعندما تدخل اليد فى اللقطة وترفع السماعة وتحملها الى الأذن ، يجب أن تتحرك اليد دائما بسرعة أقل قليلا من السرعة الطبيعية ، والا بدت الحركة أسرع من المعتاد ، كما لن يتمكن المصور من متابعتها ٠

هناك حالات متعددة يتطلب فيها الأمر أن تحتال على النظرة أو الوضع ٠ عليك أن تفعل ذلك ، وأنت ملزم بأن تجعلها تبدو طبيعية ، وأن تستمر فى تقديم نفس الأداء الذى عليك أن تقدمه لو لم يكن هناك أى احتيال ٠

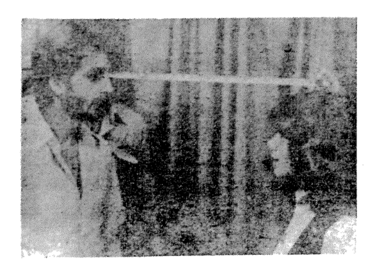
العلاقات المكانية بباقى الممثلين : يتم وضع ممثلى الفيلم داخل الكادر (الشاشة) بحيث يؤثر الحيز حولهم فى ادراك المتفرج للحيز الموجود بينهم ، معطيا ايحاء بمسافة تختلف عن المسافة الحقيقية ٠

ان العلاقة المكانية الحقيقية بين الممثلين غالبا ما تبدو غير حقيقية من وجهة نظر المتفرجين ٠ وعلى هذا ، غالبا ما يتطلب الأمر من الممثل أن يؤدى دوره وهو على مقربة جدا من الممثل الآخر بحيث يشعر بعدم ارتياح فى أول الأمر ٠ الا أن اختيار المخرج لهذا الوضع سليم بل وضرورى ، حتى يكون ادراك المتفرجين للمسافة سليما ٠

ان المسافة بين الوجهين اذا كانت مجرد بوصات قليلة فانها تكون محرجة بالنسبة للممثل ، ولكنها تبدو طبيعية تماما بالنسبة للمتفرج ٠

اذا أراد المخرج أن يحصل على لقطة ثنائية ضيقة ، لا يمكنه أن يحصل عليها اذا كان الممثلان واقفين كما فى الصورة ١١ حيث تصل المسافة بينهما الى ٦٠ سنتيمترا ، وهى المسافة الطبيعية للحوار ٠ وبدلا من هذا، يلزم أن يقترب الممثلان من بعضهما الى مسافة حوالى ٣٠ سنتيمترا، ويؤديا اللقطة ٠ وكما ترى من الصورة ١٢ فان العلاقة المكانية بين الممثلين تبدو طبيعية تماما وان كان الممثلان قد يشعران بأنهما قريبان الى حد غير مريح ٠

مرة من مرات التصوير take ٠ تشير الى اللقطة التى تم تصويرها فعلا ، وهى ما يقابل التدريب (البروفة) ٠





الصــــورتان ١١ ، ١٢ العلاقة المكانية ضرورية فى التمثيل السينمائى ٠

الصورة العليا ، الممثلان بينهما مسافة ٦٠ سم ، وهى المسافة الطبيعية للحوار فى واقع الحياة ولكنها مسافة بعيدة لصلاحية التكوين داخل الصورة ٠

الصورة السفلى ، الممثلان على مسافة ٣٠ سم فقط ، وهى مسافة غير مريحة فى واقع الحياة ولكنها مناسبة لآلة التصوير ٠

« **اطبعها** » print it ٠ هذه الجملة يقولها المخرج لكى يعبر عن أن اللقطة التى تم تصويرها مباشرة جيدة ، وانه يلزم اعداد طبعة منها ٠

اعادة جزئية pick up · يستخدم المخرج هذا الاصطلاح ليدل على انه يريد أن يعيد تصوير جزء صغير من اللقطة السابقة · وعندما تكون اللقطة جيدة الى نقطة معينة يبدا عندها بعض الاضطراب فان المخرج يحدد النقطة التى يريد أن يعيد التصوير بدءا منها الى نهاية اللقطة · أو قد يريد المخرج ان يعيد تصوير جزء من لقطة بعد أن تم طبعها · وبكلمات أخرى ، قد يرتاح المخرج للقطة تمتد دقيقتين أو ثلاث دقائق ، فيما عدا لحظة معينة تلعثم عندها الممثل فى احدى الجمل ثم صحح نفسه · وبما أن المخرج يعرف كيف سيتم تركيب الفيلم ، فانه يعرف انه يمكنه أن يعود ليحدد الجزء الصغير الذى يريد ان يعيده دون الحاجة لاعادة اللقطة كلها ·

حركة action · هذه هى الكلمة التى يقولها المخرج عندما يريد من الممثلين أن يبدأوا تأدية أدوارهم · **يجب** أن تنتظر حتى يقول المخرج « حركة » (آكشن) ، والا فقد تبدأ اللقطة قبل أن يدور الشريط داخل آلة التصوير أو قبل أن تنتظم سرعته أو قبل أن يستعد كل الفنيين المرتبطين باللقطة ·

« **اقطع** » cut · هذه الكلمة يحدد بها المخرج ايقاف تصوير اللقطة ·

معوقات interruptions · قد يحدث أثناء تصوير اللقطة ما يلهى عن الاستمرار لسبب ما · من الأفضل دائما للممثل أن يتجاهل هذا ·

فمثلا ، اذا اصطدم أحد المساعدين بأحد مصابيح الاضاءة ، قد يكون أول رد فعل لك أن تتوقف · الا انه من الأفضل ألا تتوقف أبدا الا اذا قال المخرج « اقطع » ، مثلما يجب عليك ألا تبدأ أبدا الا اذا قال المخرج « حركة » · فاذا كانت اللقطة تسير على مايرام ، قد لا يريد المخرج أن يتوقف ، بالرغم من أنه سوف يعيد التصوير جزئيا عند اللحظة المعينة التى سقط فيها المصباح · ومن الممكن أن يكون المصباح قد سقط عند نقطة معينة لن نستخدم عندها شريط الصوت ، لسبب أو لآخر ، أو قد يكون المصباح قد سقط عند وقفة معينة بحيث يمكن لمركب الفيلم أن يستبعد صوت السقوط ·

وأحيانا يتحدث المخرج الى الممثلين أثناء اللقطة دون أن يعوق التصوير · قد يطلب منك « أن تعيد جملة أو اثنتين ، أو أن تعود الى الوراء وتستأنف اللقطة عند نقطة معينة · اذا حدث هذا لا تقطع التركيز · حاول أن تقدم للمخرج ما يطلبه دون أن يصبح من الضرورى أن يتوقف

وقد يشعر أحد المخرجين بضرورة أن يخاطب الممثل أثناء اللقطـة دوران الشريط ٠

وبينما تدور اله التصوير ٠ له هذا الاختيار وله هذا الحق ٠ ومن المهم أن تتعلم أن تكون قادرا على تلقى مثل هذه التوجيهــات دون أن تقطـع تركيزك أو تعوقه ٠

وإذا تلعثمت فى جملة أثناء اللقطة فهناك عدة بدائل متاحة لك ٠ وأقلها قبولا هى أن تتوقف ٠ دع المخرج هو الذى يقول « اقطع » ٠ يجب عليك أن تستمر ، على افتراض أن المخرج قد يكون مرتاحا لسير الأمور فى اللقطة ، على أن يعود بعدها ليعيد جزءا يغطى التلعثم ٠ وقد يرتاح المخرج لهذا التلعثم بالذات اذا كان له صوت طبيعى ٠ وفى أغلب الحالات ، يطلب منك المخرج أن تعود جملة الى الوراء وتستأنف الدور من هناك ، دون أن يوقف آلة التصوير ٠ وسوف يساعدك المزيد من الخبرة على أن تقرر كيف تعالج الموقف ٠

ونصيحتى اليك أن تواصل اللقطة اذا كان التلعثم محدودا ٠ وعندما تنتهى اللقطة ويقول المخرج « اقطع » ، تأكد من انه يدرك أنك تلعثمت ٠ فاذا كان الخطأ كبيرا أو اذا توقفت تماما لأنك نسيت الجملة بأكملها ، فاعترض اللقطة وقل ببساطة « أنا متأسف ، لقد أفسدت اللقطة » ، والمخرج هو الذى يقرر عندئذ اذا كان يريد أن يقول « اقطع » أم يواصل التصوير ثم يوجهك الى البداية الجديدة ٠

استدعاء الممثل the actor's call ٠ يمكنك أن تتوقع أن يتم استدعاؤك ساعة كاملة قبل الوقت الذى يقدر المســاعد الأول للمخرج أن العمل يحتاجك فيه ، وغالبا ما يحمى المساعد نفسه بأن يستدعيك قبل هــذا أيضا ٠ وعليك بمجرد وصولك أن تبلغ مساعد المخرج لكى يعرف انك متواجد ٠

واذا كنت ستعمل فى اللقطــات الأولى لذلك الصــباح ، فسوف يطلبون منك أن تتجه مباشرة الى غرفة الماكياج وغرفة الملابس قبل أن يبدأ العمل بوقت يتراوح بين ساعة وثلاث ساعات ، ويتوقف الأمر على ما اذا كان ماكياجك معقدا ٠ وتكفى ساعة فى أغلب الحالات ٠

واقترح عليك أن تراعى أن تتواجد فى قاعة التصوير نصف ساعة قبل موعد استدعــائك ٠ أولا ، هذا النوع من التخطيط احتياط ضـد التأخير غير المتوقع فى طريقك الى الاستديو ٠ وأهم من هذا ، أن هذا الوقت الاضافى يسمح بأن تتعرف على المنظر الذى ستعمل داخله ٠ يجب أن تألف مع قطع الأثاث ومع المكمــلات (الأكسسوارات) ومع مظهـر المنظر والاحساس به ، خاصة واذا كان هذا المنظر من المفروض أنه سكنك أو مكتبك ــ وبكلمات أخرى ، المكان الذى تعيش فيه ٠

وكثيرا ما يحدث أن يدخل الممثل فى منظر لكى يؤدى مشهدا ، دون أن يفعل اى شيء لكى يعطى انطباعا بأنه يعيش فيه حقيقة وبأنه مؤتلف مع قطع الأثاث والمكملات • ولكن من المهم للممثل أن يبدو « منتميا » لمسكنه أو مكتبه ، فان أغلب ما نطلق عليه الصدق يتأثر بكيف يرتبط الشخص ببيئته ، ومن الحيوى أن تكون مؤتلفا ومتفاهما ومتجاوبا مع بيئتك أنت • ان الائتلاف مع ما يحيط بك من محسوسات يفجر دائما قيما تمثيلية مثيرة للاهتمام ، وربما قيما عاطفية •

وما لم تكن فى مواقع فعلية ، فان البيئة حولك تكون غير واقعية ، ولكن لا يجب أن تبدو كذلك بالنسبة لك ، لأنه لو كان الأمر كذلك لوضح هذا للمتفرجين • وحتى فى الأماكن الفعلية ، عليك أن تذهب الى الموقع قبل الموعد بوقت كاف لكى تجعل من المكان الغريب مكانا مألوفا • يجب أن تتعلم أن تخلق بيئتك ، وأن تجعل الدفء أو البرودة أو العزلة حقيقة الى الحد الذى يجعلها تؤثر فى أحاسيسك وفى ما تفعل •

وهناك سبب آخر هام لضرورة تواجدك فى الوقت المضبوط ، وربما قبله أيضا ، وهو أن تكاليف طاقم التنفيذ والممثلين الذين يجلسون فى انتظار وصولك ، باهظة جدا • ان صفات الاحتراف تشمل مراعاة المنتج والاستديو والمخرج ، وكذا الممثلين والفنيين الذين ستعمل معهم • ولس من العدل ولا من الاحتراف فى شيء أن تكبد الأستديو مبالغ طائلة من النقود لمجرد أنك غير ملتزم وغير منتظم فى مواعيدك • تواجد فى الوقت المضبوط وكن مستعدا •

طاقم الفيلم the film crew • ان طاقم الفيلم سواء فى حالة تنفيذ مسلسل تليفزيونى أو فيلم روائى ، كبير فى عدده • وقد يلزم للفيلم الروائى ذى الميزانية الضخمة طاقم أكبر فى عدده مما يلزم فى المسلسل التليفزيونى ، الا أن الطاقم الأساسى متماثل • انه يضم ما يلى :

١ ــ طاقم آلة التصوير :

(أ) **مدير التصوير :** هو المسئول عن جودة التصوير فى الفيلم • وهو مسئول عن الاضاءة ، واختيار نوع الفيلم الخام المناسب ، والتعريض الصحيح للضوء ، والاستخدام الصحيح للعدسات لكى ينفذ رغبات المخرج الخلاقة ، والاشراف الكامل على طاقم التصوير • وتؤثر احتياجات مدير التصوير على الممثل بلا جدال • فقد يحتاج وضعك الى بعض التعديل ، وقد لا يصبح مريحا فى حالات خاصة ، حتى يمكن استيعاب بعض متطلبات آلة التصوير • ويلزمك أن تكون دقيقا فيما يتعلق بمتى تتحرك وكيف ، والا ضاع جهد مدير التصوير والمصور سدى •

(ب) **المصور :** هو الذى يستخدم آلة التصوير أثناء التصوير •

انه يتابع الممثلين ، فى حـركة رأسية أو أفقيـة حسب المطلوب · وهو المسئول عن التكوين النهائى للصورة (هذا التكوين الذى سبق أن اتفق عليه المخرج ومدير التصوير) ·

(جـ) **المختص بالتركيز البؤرى :** هذا العضو من الطاقم مسئول عن التأكد من أن الممثلين يظهرون دائما داخل مجال التركيز البؤرى للعدسات· انه يقيس ، قبل التصوير ، المسافة الفعلية من آلة التصوير الى الممثلين ، وعليه أن يتأكد من أن علامة التركيز البؤرى حـول العدسة قد دارت بحيث تتفق مع المسافة من العدسة الى الممثلين خلال اللقطة كلها ·

(د) **المسئول عن دفع العربة :** عضو فى فريق المعاونة ، مسئول عن تحريك عربة آلة التصوير الى الأوضاع التى يحددها المخرج من قبل ، حتى يتم تصوير كل لحظة من المشهد من الوضع الذى يريده المخرج · ويحدد مكان العربة وضع آلة التصوير بالنسبة للممثلين ، وبنـــاء على هذا فان التكوين داخل الصورة يعتمد أيضا على دقـة ونعومة تحـريك المسئول عن دفع العربة ·

(هـ) **مساعد التصوير :** هذا العضو من الطاقم مسئول عن المساعدة بصفة عامة · انه يزود آلة التصوير بالفيلم الخام عند الطلب ، وقد يحمل أيضا لوحة الأرقام · ولوحة الأرقام (كلاكيت) عبارة عن سبورة صغيرة تحمل المعـلومات المطلوبة للتعرف على كل وضـع للتصوير ·· اسـم الشركة واسم الفيلم الذى يتم تصويره ، واسم المخرج ومدير التصوير ، نهار أم ليل ، التاريخ ، وما اذا كان التصوير صامتا أم ناطقا · ويمسك المساعد لوحة الأرقام بحيث تتمكن آلة التصوير من التقاطها · وعندما تصل آلة التصوير وجهاز تسجيل الصوت الى السرعة الصحيحة ، يدع المساعد ذراع لوحة الأرقام يقع على اللوحة نفسها ، محدثا صفقـة حادة ، يمكن لمركب الفيلم فيما بعد أن يستعين بها لضبط تزامن شريط الصوت مع شريط الصورة ·

وتذكرنا لوحة الأرقام باحدى أساطير هوليوود الطريفة ، التى قد تكون حقيقية ، وقد لا تكون · يبدو أن مشهدا ، فى الأيام الأولى للسينما الناطقة ، كان تصويره بـدون صوت ·ولما كان المشهـد صامتـا ، أراد المساعد المسئول عن لوحة الأرقام أن يعرف كيف يوضح عليها ذلك حتى لا يجهد المونتير نفسه بحثا عن شريط الصوت الذى لا وجود له · وكان المخرج أحد هؤلاء المخرجين المجريين الذين كانوا مسيطرين على هوليوود فى ذلك الوقت ، فقال بلا تردد : « أكتب عليها بدون صوت » (خالطا كلمة ألمانية فى البداية بكلمة انجليزية بعدها) · وهكذا حملت اللوحة الاختصار M.O.S. ومازال هذا الاختصار ساريا حتى الآن ·

٢ ــ طاقم الصوت :

(أ) **المختص بالمزج :** هو رئيس الطاقم . انه مسئول عن الجودة العامة للصوت . وهو يجلس الى جهاز التسجيل واضعا السماعات على أذنيه ، ليحرك شريط الصوت أو يوقفه حسب الطلب . ويضبط منسوب الكسب الصوتي فى الشريط عند الطلب ، مع التأكيد من أن حوار الممثلين واضح ، وانه لم يتم تسجيل الأصوات غير المرغوب فيها .

(ب) **المختص بذراع الميكروفون :** هناك عادة شخص واحد يختص باستخدام الذراع الطويل للميكروفون ، ولكن قد يتواجد أكثر من واحد فى حالات خاصة . وهو مسئول عن التأكد من أن الميكروفون موجود فى أفضل وضع لالتقاط الحوار أثناء تنفيذ المشهد . وعليه أن يحرك الميكروفون عندما يتحرك الممثلون ، مع المحافظة على توجيهه فى الاتجاه الصحيح لصالح الممثل الذى يتكلم فى كل الأوقات . وقد يعتمد هذا المختص على استخدام ذراع مائل مثبت على قائم رأسى يتحرك على عجل ، وقد يعتمد على ذراع يشبه السنارة ، وهو ذراع طويل خفيف الوزن يثبت الميكروفون فى طرفه . وذراع السنارة مصمم لتغطية الأماكن التى لا يمكن أن يصل اليها الذراع الآخر المثبت على عجل .

(جـ) **رجال الكابلات :** هم مساعدون بصفة عامة .

٣ ــ طاقم الاضاءة :

(أ) **كبير العمال :** مسئول عن التأكد من أن المعدات المناسبة متاحة وفى حالة صالحة للعمل . وهو مساعد هام لمدير التصوير . وغالبا ما يسهم كبير العمال اسهاما خلاقا متميزا عند اعداد الاضاءة بحيث يتوفر للصورة النهائية الاحساس الذى يبحث عنه المخرج ومدير التصوير .

(ب) **كبير المساعدين**

(جـ) **المساعدون :** يستخدمون معدات الاضاءة وملحقاتها .

(د) **المسئول عن مولد الكهرباء :** يتطلب الأمر وجود مسئول واحد أو أكثر عندما تحتاج الشركة المنتجة لاستخدام مولدات كهربائية فى حالة التصوير فى المواقع الخارجية .

٤ ــ المعاونون :

(أ) **رئيس المعاونين :** رئيس الطاقم المسئول عن كل المناظر والنجارة واستخدام عواكس ضوء الشمس ، وتحريك عربات آلة التصوير .

(ب) **المعاونون :** يختلف عدد المعاونين ، حسب احتياجات فريق التنفيذ ، وحسب كل يوم معين فى جدول العمل .

٥ ــ قسم المكملات (الاكسسوارات) :

يتكون هذا القسم من رئيس المكملات ومساعديه . ومسئوليتهم هى

تزويد المناظر والممثلين بكل ما يلزمهم من تزيين ومكملات · ويمكن لرجال المكملات أن يكونوا خير صديق للممثل ، خاصة عندما يتقدم الممثل بفكرة رائعة تحتاج الى قطعة جديدة من المكملات وتكون هذه القطعة متاحة لرئيس المكملات الكفء ·

٦ ـ قسم الملابس :

العاملون بهذا القسم مسئولون عن الملابس وكل ما يحتاجه مخزن الملابس ·

٧ ـ قسم الماكياج :

العاملون فى هذا القسم مسئولون عن كل الماكياج · فيندر أن يقوم ممثلو السينما بعمل ما يلزمهم من ماكياج بأنفسهم · وفنان الماكياج هو فى غالب الأمر فنان فعلا · وقد يصبح من أهم أصدقائك ·

٨ ـ السائقون ، والمصورون الفوتوغرافيون ، مدربو الحيوانات··الخ ·

٩ ـ المساعد الأول للمخرج :

انه مسئول عن المحافظة على النظام داخل مكان التصوير ، وعن التأكد من أن الانتاج يخطو الى الأمام · ويعتمد المنتج ومدير الانتاج على المساعد الأول للمخرج لضمان أن المخرج لا يعوقه شيء وأن المخرج أيضا لا يعوق الانتاج بنفسه · وتتوقف مقدرة المساعد على دفع المخرج على الاستمرار فى العمل ، على مقدرة المخرج نفسه · أما فى الانتاج التليفزيونى فان المساعد الأول للمخرج موجود طوال الوقت ليحث المخرج على تنفيذ كمية العمل المخصصة لكل يوم وفق الجدول الزمنى ·

١٠ ـ المساعد الثانى للمخرج (والثالث ، الخ) :

انهم يتعرضون لكل التفاصيل الخاصة بمرحلة الاعداد · ويعدون أوامر استدعاء الممثلين ، ويستدعونهم ، ويذهبون للتنقيب عنهم فى كل مكان اذا لم يظهروا فى مكان التصوير فى الوقت المناسب ، ويهتمون بالعديد من التفاصيل التى تجعل تصوير المخطط اليومى ممكنا ·

٢٧

تصـــوير مشــهد

اليك مشهدا كما ستجده مكتوبا فى السيناريو · يليه ثلاثة تعديلات له · يوضح الأولان ما يمكن أن يحدث للمشهد أثناء تصويره وتركيبه · ويعطيك التعديل الثالث فكرة عما يمكن تصويره فى أوضــاع التصوير المختلفة ·

داخل ـ شقة تونى ونيك ـ ليل

تونى جالســة أمــام جهاز التليفزيون ، ترتشف كوبا من اللبن · وهى منهمكة فى متابعة الدراما التى يعرضها التليفزيون ، بحيث لا تغير اتجاه نظرتها عندما يدخل نيك · الا انها تدرك دخوله وتلوح له بيدها الممسكة بكوب اللبن ·

ويتقــدم نيك نحــوها ، ناظـــرا الى شاشة التليفــزيون ليرى ما الذى تشاهده · وينحنى عليهــا ويقبلها ، ثم يعتــدل فى وقفته ، ويمسح فمه بيده ، مختلقا عدم الارتياح ·

نيك

ياه ! قبلة باللبن ·

تونى

انها الطريقة الوحيدة لكى أجعلك تشرب بعض اللبن ·

نيك

هاها ·

تونى

سينتهى هذا البرنامج بعد دقيقة ·

يومىء نيك برأســـه ، ويلقى جاكتتــه على الكنبة · ودون أن تحــول تونى نظرها عن شاشة التليفزيون ، تشير بيدها الممسكة بكوب اللبن الى الدولاب · يتثاءب نيك ويلتقط جاكتته ويتجه الى الدولاب ليعلقها داخله · ويتجه الى المطبخ حيث يفحص الوعاء الموجــود فوق المــوقد · ولا يبدو عليه أى رد فعل واضح وهو يعيد الغطاء ·

« تنتهى الدراما التليفزيونية ، ونسمع بداية الاعلانات · تنهض تونى

وتطفىء الجهاز · وتسرب آخر ما فى كوب اللبن ، وتجفف فمها بفوطتها بعنايه ، وتضع الكوب على المنضدة وتتجه الى نيك · وبدون اى تمهيد ، تضع ذراعيها حوله وتمنحه قبلة عاطفيه · انها تحبه حقا ·

تونى

(بعد القبلة) هاى ·

نيك

هاى ، عليكى ·

تونى

هل تقصد أن تلاعبنى ؟

نيك

نعم ، وان كنت لا أجيد هذا ·

تونى

هل تريد دروسا ؟

نيك

بكم ؟

تونى

يكفى أن تأكل عشاءك مثل الصبى الصغير الشاطر ·

نيك

وما هو الصنف الحلو ؟

تونى

الدرس ·

نيك

كيف يحدث أنك دائما تتكلمين بطريقة فاضحة ؟

تونى

كيف يحدث أنك دائما تسمع بطريقة فاضحة ؟

نيك

انها نشأتى المتدينة ·

تونى

ما ها عليك ·

يذهب نيك الى منضدة صغيرة بقرب الكنبة ويلقى نظرة على بريد اليوم · وبينما هو يفعل ذلك تتحرك تونى الى الموقد وتفحص الوعاء ·

نيك

(مشيرا الى أحد الخطابات) ما هذا بحق الجحيم ؟

تونى

(عند الموقد) ماذا ؟

نيك

هذا الخطاب من شركة ماى • بخصوص جهاز مطبخ جديد اشتريته أنت •

تونى

آه ، ألم أخبرك من قبل ؟ . .

نيك

(يتجه اليها) أنت تعرفين جيدا أنك لم تخبرينى •

تونى

أوه • حسنا ، اشتريت جهاز مطبخ جديد •

نيك

لماذا بحق الجحيم ؟

تونى

لأننا فى حاجة اليه •

نيك

لماذا لا تسأليننى عن شىء مثل هذا قبل أن تنفقى كل هذه النقود ؟

تونى

هاى • ألا تذكرنى ؟ اننى أعمل • ولى الحق أن أنفق جانبا من نقودنا • أو من نقودى •

نيك

وماذا يحدث لو فكرنا أن نتزوج فى يوم من الأيام ؟ سنحتاج وقتئذ لشراء منزل • ويلزمنا أن ندخر من أجل هذا • انك تنفقين النقود بنفس المعدل الذى يعمل به عدادى طول النهار • بسرعة مضاعفة •

تونى

أنت جميل عندما تغضب • خذنى ! خذنى !

نيك

اننى جاد •

تونى

هذه هى مشكلتك •

نيك

أمر مضحك للغاية •

تونى

ما الذى اتفقنا عليه عندما قررنا أن نسكن معا ؟

نيك

صحيح ، صحيح • ولكننا قلنا أيضا انه بعد عامين سوف نتفق بخصوص زواجنا • ولقد مضى عامان •

تونى

يوم الثلاثاء ٠

وتعطى نيك الشـوك والمـلاعق والسـكاكين والفوط ٠ ويتحـرك هو الى المنضدة ، ويبدأ فى اعدادها ٠ وتملأ تونى الأوعية ، وتنقلها الى المنضدة٠ يجلسان الى المنضدة ويبدآن فى تناول الطعام ٠

نيك

اتفقنا ٠ ما الذى سيحدث يوم الأربعاء ؟

تونى

لا أعرف ٠ ما زلنا يوم الخميس ٠

نيك

استمرى ٠قولى لى أنك لم تفكرى فى الأمر ٠

تتوقف تونى عن الأكل ، وتضع ملعقتها جانبا ٠

تونى

لقد فكرت فى الأمر ٠ ولكن يا نيك ـ اننى لا أعرف شعورى ٠ أو كان يجب أن أقول اننى أعرف شعورى ، وهذا هى المشكلة ٠ اننى أشعر ـ أننى خائفة ٠

نيك

ما الذى تخافين منه بحق الجحيم ؟ أنت تعرفين أننى لا أضربك٠

تونى

(تضحك) ليس هذا هو الأمر ٠ أعتقد أننى أخاف أن يسير شىء ما فى الاتجاه الخطأ ٠

يبدأ نيك فى أن يقول شيئا ، ولكنها توقفه ٠

اننى أعرف ـ أن لا شىء حتى الآن يسير فى الاتجاه الخاطىء ٠ ولكن من الصعب أن أوضح ٠ اننى أرى كثـيرا من الزيجات تتحطم حولنا ٠ كاندى وبيل ٠ وأختك ٠ وأعتقد أيضا أن جنجر وايدى على وشك الانفصال ٠

نيك

من أخبرك بهذا ؟

تونى

لا أحد ٠ ولكننى أتحدث مع جنجر طوال الوقت ٠ وهى ليست سـعيدة ٠

نيك

ما الذى يجعلها غير سعيدة ؟

تونى

(تهز كتفها) انها لا تخبرنى • ولكنها كذلك • ونحن على وفاق يا نيك • الآن • وبالطريقة التى نحن عليها • وربما أننى لا أريد أن أهز القارب • هل يمكنك أن تفهمنى ؟

نيك

لا • (تتنهد تونى) •

لكننى أفضلك بهذه الطريقة على عشرين امرأة أخرى بأى طريقة أخرى • ولهذا أعتقد ان هذه هى الطريقة التى نبقى عليها •

تونى

ليس الى الأبد يانيك • مجرد فترة قصيرة أخرى • اتفقنا ؟

نيك

هل نحن مضطرون لأكل هذه الحشائش طوال الوقت ؟

تونى

(تضحك) انه غذاء صحى • كل ولا تتكلم •

قطع



ان المشهد الذى قرأته قد تم تصويره فى قاعة التمثيل كما سيبدو فى الفيلم ، أى بآلة تصوير واحدة • ومن الواضح أن هناك عدة طرق لتنفيذ وتصوير أى مشهد ، وما يلى هذا هو احتمال واحد •

والصــور المنشورة هنا تصــور بعض اللحظات فقط من أجزاء من اللقطة الرئيسية ، أو من مجموعة اللقطات الرئيسية • وسنلقى نظرة ، فى مرحلة تالية ، على الطريقــة التى يتم بها تركيب هذا المشهــد بكل ما يتضمنه من تغطية •

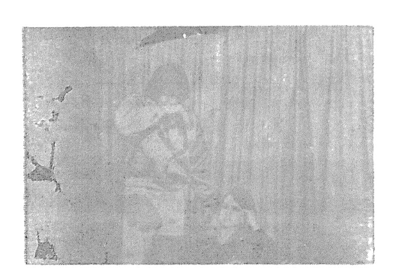
داخلى ـ شقة تونى ـ ليل ·

تونى تجلس أمام جهاز التليفزيون (**الصورة ١٣**) ترتشف كوبا من اللبن · **وهى منهمكة** فى متابعة الدراما التى يعرضها التليفزيون ، بحيث لا تغير اتجاه **نظرتها** عندما يدخل نيك · الا أنها تدرك دخوله وتلوح له بيدها الممسكة **بكوب اللبن (الصورة ١٤)** ·



ويتقدم **نيك نحوها** ، ناظرا الى شاشة التليفزيون ليرى ما الذى تشاهده ، **وهو يقترب منها (الصورة ١٥)** ·





وينحنى عليهـــا ويقبلها ، ثم يعتـدل فى وقفته ، ويمسح فمه بيده ، مختلقا عدم الارتياح (**الصورة ١٦**) .

نيك

سينتهى هذا البرنامج بعد دقيقة .

تونى

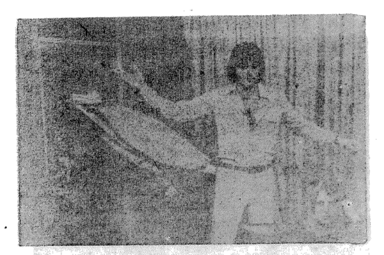
ياه ! قبلة باللبن .

نيك

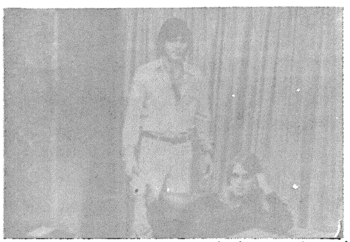
انها الطريقة الوحيدة لكى اجعلك تشرب بعض اللبن .

تونى

ها ها .



يومىء نيك برأسه ،ويلقى جاكتته على الكنبة (**الصورة ١٧**) .



ودون أن تحول تونى نظرها عن شاشه التليفزيون ، تشير بيدها الممسكة بكوب اللبن الى الدولاب (**الصورة ١٨**) • يتثاءب نيك ، ويلتقط جاكتته ويتجه الى الدولاب ليعلقها داخله •

ويتجه الى المطبخ حيث يفحص الوعـاء الموجـود على الموقد • ولا يبـدو عليه أى رد فعل واضح وهو يعيد الغطاء •

(سيتم اعادة تصوير لقطة نيك بقرب الموقد بعد أن ينتهى تصوير اللقطة الرئيسية بأكملها • وفى هذه المرة تبقى تونى داخل مجال التصوير أثناء استمرار اللقطة ، بينما ندع نيك يخرج منها • ولن نحاول أن يبقى الاثنان داخل الصـورة ، لأن نيك سيكون بعيدا بحيث يصعب على آلة التصوير الاحتفاظ بهما داخـل الصورة • وبعـد أن ننتهى من تصوير اللقطة الرئيسية سنعود لتصوير هذا الجزء من المشهد فى لقطات فردية متوافقة لنيك عند الباب ولتونى على الكنبة • وبعد أن يتم تصوير هذه اللقطات الفردية ، لن نلتزم بتسلسل اللقطات ونصور نيك عند الدولاب • فيمكن لهذه اللقطة أن تنتظر ، حتى نصور أولا التغطية اللازمة ومازالت آلة التصوير متجهة الى نفس الاتجاه العام ، حتى نختصر الوقت اللازم لتغيير الاضاءة وتغيير وضع آلة التصوير) •



وتنتهي الدراما التليفزيونيــــة ، ونســـمع بداية الاعـــلانات • تنهض تونى وتطفىء الجهاز • **(الصورة ١٩)** • وتشرب آخر ما فى كوب اللبن ،



وتجفف فمها بفوطتها بعناية ، وتضع الكوب على المنضدة و (ما زلنا فى اللقطة الرئيسية التى بدأنا بها ، وتركنا نيك يخرج منها لنبقى مع تونى)• تتجه الى نيك **(الصورة ٢٠)** •

(لقد تابعت آلة التصوير تونى الى حيث يوجد نيك ، وأصبحنا فى لقطة ثنائية رئيسية مستمرة مع استمرار المشهد • وسنحصـــــل بعد قليل على لقطة لنيك وحده عند الحوض عندما يصل ليفحص الوعاء • وفى اللقطة الرئيسية ، نحرك عربة التصوير ، أو نستخدم العدسة الزوم التى يمكن أن تؤدى نفس عمل العربة ، لكى نصبح فى لقطة ثنائية ضيقة) •



وبدون أى تمهيــــد ، تضـــع ذراعيهـــا حـــوله **(الصورة ٢١)** وتمنحه قبلة عاطفية • **انها تحبه حقاً** •

تونى

(بعد القبلة) هاى •

نيك

هاى ، عليكى •

تونى

هل تقصد أن تلاعبنى ؟

نيك

نعم ، وان كنت لا أجيد هذا •

تونى

هل تريد دروسا ؟

نيك

بكم ؟

تونى

يكفى أن تأكل عشاءك مثل الصبى الصغير الشاطر •

نيك

وما هو الصنف الحلو ؟

تونى

الدرس •

نيك

كيف يحدث أنك دائما تتكلمين بطريقة فاضحة ؟

تونى

كيف يحدث أنك دائما تسمع بطريقة فاضحة ؟

نيك

انها نشأتى المتدينة •

تونى

ها ها عليك •

(ستتم تغطية هذا الجزء فى لقطتين ضيقتين من فوق الكتف لاعطاء الاحساس بالحميمية • والآن تتجه آلة التصوير مع نيك ـ تاركة تونى ـ لتستمر اللقطة الرئيسية • وسوف يعيدنا نيك الى تونى بعد قليل ، عند الموقد ، وتصبح اللقطة الرئيسية مرة أخرى لقطة ثنائية • وعندما ننتهى من اللقطة الرئيسية ، سنؤدى التغطية الضرورية ، بما فيها لقطة فردية لتونى عند الموقد ، تتوافق مع ما صورناه لنيك وحده عند المنضدة) •



يذهب نيك الى منضدة صغيرة بقرب الكنبة ويلقى نظرة على بريد اليوم (**الصورة ٢٢**) • وبينما هو يفعل ذلك تتحرك توني الى الموقد وتفحص الوعاء •

نيك

(مشيرا الى أحد الخطابات) ما هذا بحق الجحيم ؟

توني

(عند الموقد) ماذا ؟

نيك

هذا الخطاب من شركة ماى • بخصوص جهاز مطبخ جديد اشتريته أنت •

توني

آه ، ألم أخبرك من قبل ؟

نيك



(يتجه اليها • الصورة ٢٣) انت تعرفين جيدا أنك لم تخبريني •

(عند هذه النقطة تتابعه آلة التصوير لتنقلنا الى لقطة ثنائية) •

توني

أوه • حسنا ، لقد اشتريت جهاز مطبخ جديد •

نيك

لماذا بحق الجحيم ؟

توني

لأننا في حاجة اليه •

نيك

لماذا لا تسأليننى عن شيء مثل هذا قبل أن تنفقى كل هذه النقود ؟

تونى

هاى • ألا تذكرنى ؟ اننى أعمل • ولى الحق أن أنفق جانبا من نقودنا • أو من نقودى •

نيك

وماذا يحدث لو فكرنا أن نتزوج فى يوم من الأيام ؟ سنحتاج وقتئذ لشراء منزل • يلزمنا أن ندخر من أجل هذا • انك تنفقين النقود بنفس المعدل الذى يعمل به عدادى طول النهار • بسرعة مضاعفة •

تونى

أنت جميل عندما تغضب • خذنى ! خذنى !

نيك

اننى جاد •

تونى

هذه هى مشكلتك •

نيك

أمر مضحك للغاية •

تونى

ما الذى اتفقنا عليه عندما قررنا أن نسكن سويا ؟

نيك

صحيح ، صحيح • ولكننا قلنا أيضا أنه بعد عامين سوف نتفق بخصوص زواجنا • ولقد مضى عامان •

تونى

يوم الثلاثاء •

وتعطى نيك الشوك والملاعق والسكاكين والفوط (الصورة ٢٤) •





ويتحرك هو الى المنضدة ، ويبدأ فى اعدادها (**الصورة ٢٥**) ٠

(تتابع آلة التصوير نيك الى المائدة وتبقى معه ، محافظة على استمرار اللقطة الرئيسية ٠ وسوف نعود بعد قليل للحصول على لقطة متوافقة لتونى عند الموقد ، وعلى التغطية الضرورية كذلك ، أى اللقطات فوق الكتف واللقطات القريبة ٠ وعندما تتحرك تونى الى المنضدة فى اللقطة التالية سندعها تخرج من لقطتها لتدخل فى اللقطة الرئيسية ٠

وسوف نغطى الجزء التالى بلقطات فوق الكتف وبلقطات قريبة) ٠

تملأ تونى الأوعية ، وتنقلها الى المنضدة ٠ يجلسان ويبدآن فى تناول الطعام ٠

نيك

اتفقنا ٠ ما الذى سيحدث يوم الأربعاء ؟

تونى

لا أعرف ٠ مازلنا يوم الخميس ٠

نيك

استمرى ٠ قولى لى انك لم تفكرى فى الأمر ٠

تونى



(تتوقف عن الأكل ، وتضع ملعقتها جانبا · **الصورة ٢٦**) ·

لقد فكرت فى الأمر · ولكن يا نيك ــ اننى لا أعرف شعورى · أو كان يجب أن أقول اننى أعرف شعورى ، وهذه هى المشكلة · اننى أشعر ــ اننى خائفة ·

نيك

ما الذى تخافين منه بحق الجحيم ؟ أنت تعرفين أننى لا أضربك ·

تونى

(تضحك) ليس هذا هو الأمر · أعتقد أننى أخاف أن يسير شىء ما فى الاتجاه الخطأ ·

يبدأ نيك فى أن يقول شيئا ولكنها توقفه ·

اننى أعرف ــ أن لا شىء حتى الآن يسير فى الاتجاه الخاطىء · ولكن ــ من الصعب أن أوضح · اننى أرى كثيرا من الزيجات تتحطم حولنا · كاندى وبيل · وأختك · وأعتقد أيضا أن جنجر وايدى على وشك الانفصال ·

نيك

من أخبرك بهذا ؟

تونى

لا أحد · ولكنى أتحدث مع جنجر طوال الوقت · وهى ليست سعيدة ·

نيك

ما الذى يجعلها غير سعيدة ؟

تونى

(تهز كتفيها) انها لا تخبرنى · ولكنها كذلك · ونحن على وفاق يا نيك · الآن · وبالطريقة التى نحن عليها · وربما اننى لا أريد أن أهز القارب · هل يمكنك أن تفهمنى ؟

نيك

لا · (تتنهد تونى) ·
ولكننى أفضلك بهذه الطريقة على عشرين امرأة أخرى بأى طريقة أخرى · ولهذا أعتقد أن هذه هى الطريقة التى نبقى عليها ·

تونى

ليس الى الأبد يا نيك · مجرد فترة قصيرة أخرى · اتفقنا ؟

نيك

هل نحن مضطرون لأكل هذه الحشائش طوال الوقت ؟

تونى

(تضحك) انه غذاء صحى · كل ولا تتكلم ·

قطـــع

تعود الآن الى الوراء لكى نصور كل التغطية التى تحدثت عنها من قبل · وبما أن تصوير الدولاب يستدعى أن تلف آلة التصوير حول نفسها ١٨٠ درجة ، فان ذلك سيكون آخر وضع لها ·

ولكى أوضح طريقة التنفيذ هذه ، قمت بتصوير المشهد فى لقطة رئيسية واحدة · أما فى التنفيذ الفعلى فليس المتبع أن يتم تصوير مشهد بهذا الطول فى لقطة رئيسية واحدة · ان هذا سيستغرق وقتا أطول فى الاعداد والتدريب على مثل هذه اللقطة الرئيسية المعقدة ، عما لو قسمناها الى أجزاء · ومادام مركب الفيلم سوف يقطع الى التغطية من آن لآخر ، ويعود بالضرورة الى اللقطة الرئيسية ، فان استخدام عدة لقطات رئيسية لن يجعل التركيب يبدو وكأن فيه قفزات ·

ومن المتوقع أن تزيد طول اللقطات الرئيسية فى السينما عنها فى التليفزيون ، لأن المخرج التليفزيونى يعمل وفق جدول زمنى مضغوط تماما ، ويلزمه أن يستغل كل اختصار ممكن فى المجهود · كما انه ليس من المحتمل أن تزيد الحركة كثيرا فى العمل التليفزيونى ، لأن هذا مرة أخرى يستلزم وقتا أطول فى الاعداد والتدريب والاضاءة والتصوير اذا

كان المشهد يتضمن المزيد من الحركة · وكثيرا ما يضطر المخرج التليفزيونى الى التبسيط ، مما يؤدى الى أن يصبح المشهد أكثر جمودا تعوزه الحركة ·

وهناك أوضاع كثيرة للتصوير فى هذا المشهد أكثر مما يلزم عادة · ومع هذا ، اذا كان هناك متسع من الوقت ، فانها تصبح ميزة واضحة أن تصور من جميع الأوضاع المتاحة ، لأن هذا سوف يمنح المخرج ومركب الفيلم مرونة أكثر عندما تحين مرحلة التركيب النهائى للمشهد ·

ويستغرق اعداد كل وضع للتصوير زمنا معينا · قد يكون مجرد دقيقتين ، وقد يستمر ساعات طويلة · ومن الأفضل أن يستغل الممثل هذه الفترة فى الاستعداد للقطة التالية ، كما سبق أن ذكرت ·

وكل مرات التصوير التى تم طبعها من جميع الأوضاع سيتم عرضها فى العروض اليومية · ثم يتولى المركب تجميع الفيلم ، ثم يبدأ هو والمخرج مهمة اعادة تركيب الفيلم مرة وأخرى حتى يصلا الى الصورة النهائية للفيلم · وقد تكون نتيجة جهدهما قد تم تقطيعها على النحو التالى :



داخلى · شقة تونى ـ ليل ·

تونى جالسة أمام جهاز التليفزيون ، ترتشف كوبا من اللبن (الصورة ٢٧ ـ اللقطة الرئيسية ـ وضع التصوير ١) ·



وهى منهمكة فى متابعة الدراما التى يعرضها التليفزيون ، بحيث لا تغير اتجاه نظرتها عندما يدخل نيك ٠ (**الصورة ٢٨** ـ وضع التصوير ١٠) ٠



الا انهنا تدرك دخوله وتلوح له بيدها الممسكة بكوب اللبن (الصورة ٢٩ ـ وضع التصوير ٢) ٠ يتقدم نيك نحوها ، ناظرا الى شاشة التليفزيون ليرى ما الذى تشاهده ٠ وينحنى عليها ويقبلها ، ثم يعتدل فى وقفته ، ويمسح فمه بيده ، مختلقا عدم الارتياح ٠ (الصورة ٣٠ ـ وضع التصوير ١٠) ٠



نيك



ياه ! قبلة باللبن ٠



تـونى

(الصورة ٣١ ـ وضع التصوير ٢)
انها الطريقة الوحيدة لكى أجعلك تشرب بعض اللبن ٠

نيـــك

ها ها ٠

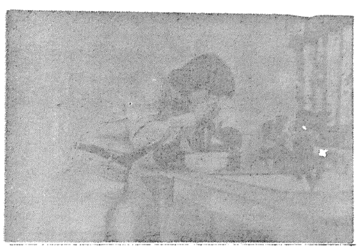
تـونى

سينتهى هذا البرنامج بعد دقيقة ٠



يومىء نيك برأســـه ، ويلقى جاكتته على الكنبـــة (الصـــورة ٣٢ ـ اللقطة الرئيسية ـ وضع التصوير ١) ٠ ودون أن تحول تونى نظرها عن شاشة التليفزيون ، تشير بيدها الممسكة بكوب اللبن الى الدولاب ٠
يتثاءب نيك ويلتقط جاكتته ٠
يتجه الى الدولاب ليعلقها داخله (الصورة ٣٣ ـ وضع التصوير ١٨) ٠





ويتجه الى المطبخ حيث يفحص الوعاء الموجود فوق الموقد (الصورة ٣٤ ــ وضع التصوير ٣) ٠ ولا يبدو عليه أى رد فعل واضح وهو يعيد الغطاء ٠



وتنتهى الدراما التليفزيونية ، ونسمع بداية الاعلانات ٠ تنهض تونى وتطفىء الجهاز (الصورة ٣٥ــ اللقطة الرئيسية ــ وضع التصوير ١) ٠ وتشرب آخر ما في كوب اللبن ، وتجفف فمها بفوطتها بعناية ، وتضع الكوب على المنضدة وتتجه الى نك ٠ وبدون أى تمهيد



تضـع ذراعيهـا حوله (الصـورة ٣٦ ـ وضع التصوير ١٧) وتمنحه قبلة عاطفية · انها تحبه حقيقة ·

تـونى

هاى

نيـك

هاى ، عليكى ·

تـونى

هل تقصد أن تلاعبنى ؟

نيـك

(الصورة ٣٧ ـ وضع التصوير ٤) ·



نعم ، وان كنت لا أجيد هذا ·

تـونى

هل تريد دروسا ؟

نيـك

بكم ؟

تـونى



(الصورة ٣٨ ـ وضع التصوير ١٧) ٠

يكفى أن تأكل عشاءك مثل الصبى الصغير الشاطر ٠

نيـــك

وما هو الصنف الحلو ؟

تـونى

الدرس



نيـــك

(الصورة ٣٩ ـ وضع التصوير ٤) ٠

كيف يحدث أنك دائما تتكلمين بطريقة فاضحة ؟



تـونى

(الصورة ٤٠ ـ وضع التصوير ١٨) ٠

كيف يحدث أنك دائما تسمع بطريقة فاضحة ؟



نيـــك

(الصورة ٤١ ـ وضع التصوير ٥) ٠

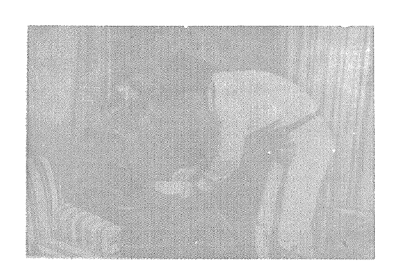
انها نشأتى المتدينة ٠



تـونى

(الصورة ٤٢ ـ وضع التصوير ١٨) ٠

ها ها عليك



يذهب نيك الى المنضـدة القريبة من الكنبـــة ، ويلقى نظـرة على بريد اليوم (**الصورة ٤٣ ـ اللقطة الرئيسية ـ وضع التصوير ١**) . وبينما هو يفعل ذلك تتحرك



تونى الى الموقد وتفحص الوعاء (**الصورة ٤٤ ـ وضع التصوير ٦**) .



نيـــك

(مشيرا الى الخطابات . **الصورة ٤٥ ـ وضع التصوير ١٣**) .

ما هذا بحق الجحيم ؟



تــونى

(عند الموقد .. الصورة ٤٦ ـ وضع التصوير ٦) .

ماذا ؟

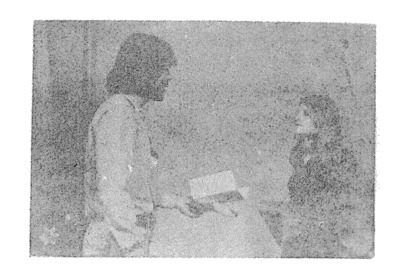


نيـــك

(الصورة ٤٧ ـ وضع التصوير ١٢) ٠
هذا الخطاب من شركة ماى ٠ بخصوص جهاز مطبخ جديد ٠

تـونى

آه ، ألم أخبرك من قبل ؟



نيـــك

(يتجه اليها ٠ الصورة ٤٨ ـ اللقطة الرئيسية ـ وضـع التصوير ١) ٠
أنت تعرفين جيدا أنك لم تخبرينى

تـونى

أوه . حسنا ، لقد اشتريت جهاز مطبخ جديد .

نيـــك

لماذا بحق الجحيم ؟

تـونى

لأننا فى حاجة اليه .

نيـــك

لماذا لا تسألينى عن شيء مثل هذا قبل أن تنفقى كل هذه النقـود ؟

تـونى

هاى . ألا تذكر ؟ اننى أعمل . ولى الحق أن أنفق جانبا من نقودنا . أو من نقودى .

نيـــك

وماذا يحـدث لو فكرنا أن نتزوج فى يوم من الأيام سنحتاج وقتئذ لشراء منزل . ويلزمنا أن ندخر من أجل هذا . انك تنفقين النقود بنفس المعدل الذى يعمل به عدادى طول النهار . بسرعة مضاعفة .



تـونى

(الصورة ٤٩ ـ وضع التصوير ٦) .

انت جميل عندما تغضب ! خذنى ! خذنى !



نيـــك

(الصورة ٥٠ ــ وضع التصوير ١٣) ٠

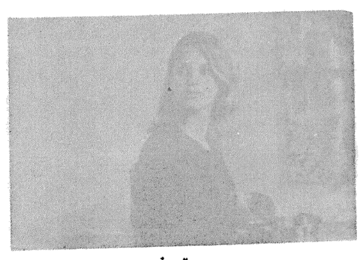
انني جاد ٠

تـوني

هذه هي مشكلتك ٠

نيـــك

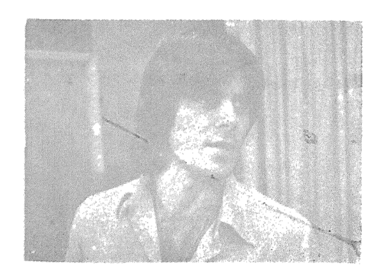
أمر مضحك للغاية ٠



تـوني

(الصورة ٥١ ــ وضع التصوير ٦) ٠

ما الذى اتفقنا عليه عندما قررنا أن نسكن معا ؟



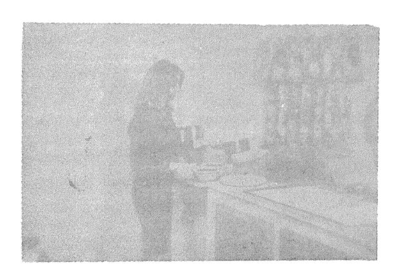
نيــك

(الصورة ٥٢) ٠
صحيح ، صحيح ، ولكننا قلنا أيضا انه بعد عامين سوف نتفق بخصوص زواجنا ٠ ولقد مضى عامان ٠

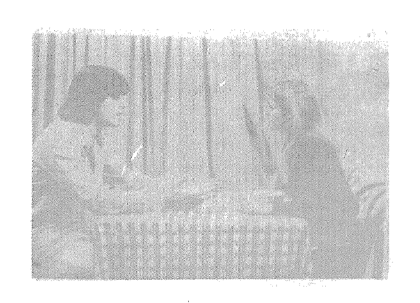


تــونى

يوم الثلاثاء ٠
وتعطى نيك الشوك والملاعق والسكاكين والفوط (الصورة ٥٣ – اللقطة الرئيسية – وضع التصوير ١) ٠ ويتحرك هو الى المنضدة ، ويبدأ فى اعدادها ٠



وتملأ تونى الأوعية ، (الصورة ٥٤ ــ وضع التصوير ٦) وتنقلها الى المنضدة • يجلسان الى المنضدة ويبدآن فى تناول الطعام •

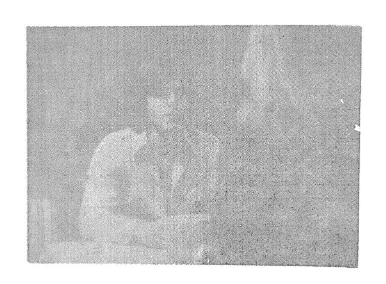


نيــك

(الصورة ٥٥ ــ اللقطة الرئيسية ــ وضع التصوير ١)
اتفقنا • ما الذى سيحدث يوم الأربعاء ؟

تــونى

لا أعرف • مازلنا يوم الخميس •



نيـــك

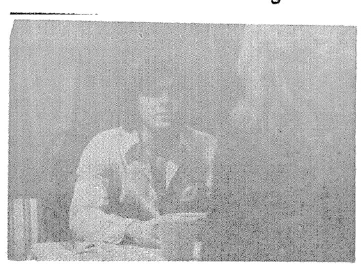
استمرى ٠ قولى لى انك لم تفكرى فى الأمر ٠
(الصورة ٥٦ ــ وضع التصوير ١٤) ٠



تـونى

تتوقف عن الأكل ، وتضع شوكتها جانبا (الصـــورة ٥٧ ــ وضــــع التصــــوير ٧)

لقد فكرت فى الأمر • ولكن يانيك ـ اننى لا أعرف شعورى • أو كان يجب أن أقول اننى أعرف شعورى ، وهذه هى المشكلة • اننى ـ خائفة •



نيـك

(الصورة ٥٨ ـ وضع التصوير ١٤) •
ما الذى تخافين منه بحق الجحيم ؟ انت تعرفين أننى لا أضربك •



تـونى

(تضحك • الصورة ٥٩ ـ وضع التصوير ٧) •
ليس هذا هو الأمر • اعتقد أننى أخاف أن يسير شىء ما فى الاتجاه الخطأ •



يبـــدأ نيك فى أن يقول شـــيئا ، ولكنها توقفه (الصورة ٦٠ ـ اللقطة الرئيسية ـ وضع التصوير ١) ٠



تـونى

(الصورة ٦١ ـ وضع التصوير ٩) ٠
اننى أعرف ـ أن لا شىء حتى الآن يسير فى الاتجاه الخاطىء ٠ ولكن ـ من الصعب أن أوضح ٠ اننى أرى كثيرا من الزيجات تتحطم حولنا ٠ كاندى وبيل ٠ وأختك ٠ واعتقد أيضا أن جنجر وايدى على وشك الانفصال ٠



نيـــك

(الصورة ٦٢ ـ وضع التصوير ١٥) ٠
من أخبرك بهذا ؟



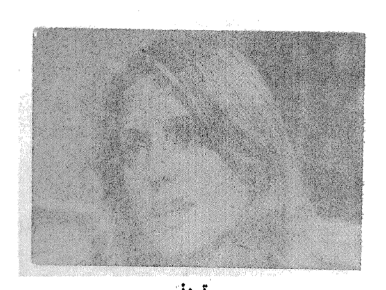
تـونى

(الصورة ٦٣ ـ وضع التصوير ٩) ٠
لا أحد ٠ ولكننى أتحدث مع جنجر طوال الوقت ٠ وهى ليست سـعيدة ٠



نيــك

(الصورة ٦٤ ـ وضع التصوير ١٦) ٠
ما الذى يجعلها غير سعيدة ؟



تـونى

(تهز كتفيها ـ الصورة ٦٥ ـ وضع التصوير ١٠) ٠
انها لا تخبرنى ٠ ولكنها كذلك ٠ ونحن على وفاق يانيك ٠ الآن ٠ وبالطريقة التى نحن عليها ٠٠ وربما اننى لا أريد أن أهز القارب ٠ هل يمكنك أن تفهمنى ؟

نيـــك

لا .

تـونى

(تتنهـد) .



نيـــك

(الصورة ٦٦ ــ وضع التصوير ١٦)

ولكننى أفضلك بهذه الطريقة على عشرين امرأة أخرى بأى طريقة أخرى . ولهذا اعتقد ان هذه الطريقة هى التى نبقى عليهـا .



تـونى

(الصورة ٦٧ ــ وضع التصوير ١٢)

ليس الى الأبد يانيك . مجرد فترة قصيرة أخرى . اتفقنا ؟



(لا حوار ـ لقطة رد فعل لنيك ـ الصورة ٦٨ ـ وضع التصوير ١٦) ٠



نيـــك

(الصورة ٦٩ ـ اللقطة الرئيسية ـ وضع التصوير ١) ٠
هل نحن مضطرون لأكل هذه المادة الخضراء طوال الوقت ؟

تـونى

(تضحك) ٠
انه غذاء صحى ٠ كل ولا تتكلم ٠

لقد استخدمت ، من أجل توضيح هذا النموذج ، عدة قطعات أكثر مما يلزم • ان البساطة ووضوح الارتباط لهما من الأهمية فى التنفيذ والتركيب مثل ما للتمثيل من أهمية •

والآن لنفحص كيف تم تقسيم المشهد من أجل التنفيذ • لقد استخدمت ١٩ وضعا للتصوير لتنفيذ هذا المشهد ، كان آخرها نيك بقرب الدولاب • وفى الشكل التخطيطى التالى ، نوضح بداية كل وضع للتصوير بالحرف الأول من الشخصية المستفيدة من اللقطة : ت ترمز لتونى ، ن ترمز لنيك • ويوجد خط رأسى مرسوم خلال كل ما تتضمنه هذه اللقطة بالذات • وتتحدد نهاية كل وضع للتصوير بخط أفقى قصير عند آخر الخط الرأسى •

وتوضح الأرقام ترتيب التصوير • اذ لا يتم تنفيذ أوضاع التصوير المختلفة حسب تسلسلها لأن اللقطات التى تتجه فيها آلة التصوير فى نفس الاتجاه بصفة عامة يتم تصويرها قبل اللقطات التى تستدير فيها آلة التصوير فى اتجاهات أخرى • وعلى هذا ، فاللقطات التى تصور من فوق كتف تونى لتواجه نيك عندما تتحرك تونى فى اتجاهه بعد أن أغلقت جهاز التليفزيون ، تتبعها اللقطة المنفردة لتونى عند الموقد ، واللقطة من فوق كتف نيك لتونى بعد أن اكتشف نيك الخطاب الوارد من شركة ماى ، واللقطة المنفردة لنيك وهو يفحص الوعاء على الموقد • وقبل أن نصور اللقطات العكسية (من فوق كتف نيك الى تونى ، وما اليها) يتم تصوير لقطات التغطية عند المنضدة التى هى فى صالح الممثل الموجود الى اليمين • ثم تستدير آلة التصوير ، ليتم تصوير التغطية عند الحوض ثم عند المنضدة ، وهكذا •

ويعود السبب فى تصوير كل ما هو فى نفس الاتجاه أولا ، الى أن تغيير الاضاءة كلما حركت آلة التصوير يستغرق وقتا طويلا • وعندما تستدير آلة التصوير ١٨٠ درجة ، فان الاضاءة تتغير تغيرا كبيرا ، ولذا فاننا نقلل من هذه التحريكات الى أقل ما يمكن • وتقع على الممثل مشكلة التمثيل خارج تسلسل المشهد ، وهذا جزء من الحرفة على الممثل السينمائى أن ينميه ويطوره تدريجيا • وهو كيف يتم التصوير بعيدا عن التسلسل ، مع المحافظة على الاحساس بالتتابع داخل المشهد •

داخلى • شقة تونى ونيك ــ ليل •

تونى جالسة أمام جهاز التليفزيون ، ترتشف كوبا من اللبن • وهى منهمكة فى متابعة الدراما التى يعرضها التليفزيون ، بحيث أنها لا تغير اتجاه نظرتها عندما يدخل نيك • الا أنها تدرك دخوله وتلوح له بيدها الممسكة بكوب اللبن •

ويتقدم نيك نحوها ، ناظرا الى شاشة التليفزيون ليرى ما الذى

تشاهده • وينحنى عليها ويقبلها ، ثم يعتدل فى وقفته ، ويمسح فمه بيده ، مختلقا عدم الارتياح •

نيـــك

ياه ! قبلة باللبن •

تـونى

انها الطريقة الوحيدة لكى أجعلك تشرب بعض اللبن •

نيـــك

ها ها •

تـونى

سينتهى هذا البرنامج بعد دقيقة •

يومىء نيك برأســه ، ويلقى جاكتته على الكنبـــة • ودون أن تحـــول تونى نظرها عن شاشة التلفزيون ، تشير بيدها الممسكة بكوب اللبن الى الدولاب • يتثاءب نيك ويلتقط جاكتته ويتجه الى الدولاب ليعلقها داخله • ويتجه الى المطبخ حيث يفحص الوعـاء فوق الموقد • ولا يبـــدو عليه أى رد فعل واضح وهو يعيد الغطاء •

وتنتهى الدراما التليفزيونية ، ونسمع بداية الاعلانات • تنهض تونى وتطفىء الجهاز • وتشرب آخر ما فى كوب اللبن ، وتجفف فمها بفوطتها بعناية ، وتضع الكوب على المنضدة وتتجه الى نيك • وبدون أى تمهيد ، تضع ذراعيها حوله وتمنحه قبلة عاطفية • انها تحبه حقا •

تـونى

(بعد القبلة) هاى •

نيـــك

هاى ، عليكى •

تـونى

هل تقصد أن تلاعبنى ؟

نيـــك

نعم ، وان كنت لا أجيد هذا •

تـونى

هل تريد دروسا ؟

نيـــك

بكـم ؟

تـونى

يكفى أن تأكل عشاءك مثل الصبى الصغير الشاطر •

نيـــك

وما هو الصنف الحلو ؟

تــونى

الــدرس ٠

نيـــك

كيف يحدث انك دائما تتكلمين بطريقة فاضحة ؟

تــونى

كيف يحدث انك دائما تسمع بطريقة فاضحة ؟

نيـــك

انها نشأتى المتدينة ٠

تــونى

ها ها عليك ٠

يذهب نيك الى منضـــدة صغيرة فى الصـــالة ، ويلقى نظرة على بريد اليوم ٠ وبينما هو يفعل ذلك تتحرك تونى الى الموقد وتفحص الوعاء ٠

نيـــك

(مشيرا الى أحد الخطابات) ما هذا بحق الجحيم ؟

تــونى

(تملأ الأطباق بالطعام) ماذا ؟

نيـــك

هذا الخطاب من شركة ماى ٠ بخصوص جهاز مطبخ جديد اشتريته أنت ٠

تــونى

آه ، ألم أخبرك من قبل ؟

نيـــك

(يتجه اليها) أنت تعرفين جيدا أنك لم تخبرينى ٠

تــونى

آوه ٠ حسنا ، لقد اشتريت جهاز مطبخ جديد ٠

نيـــك

لماذا بحق الجحيم ؟

تــونى

لأننا فى حاجة اليه ٠

نيـــك

لماذا لا تسألينى عن شىء مثل هذا قبل أن تنفقى كل هذه النقــود ؟

تــونى

هاى ٠ ألا تذكــر ؟ اننى أعمــل ٠ ولى الحق أن أنفق جانبا من نقودنا ٠ أو من نقودى ٠

نيـك

وماذا يحدث لو فكرنا أن نتزوج فى يوم من الأيام ؟ سنحتاج وقتئذ لشراء منزل • ويلزمنا أن ندخر من أجل هذا • انك تنفقين النقود بنفس المعدل الذى يعمل به عدادى طول النهار • بسرعة مضاعفة •

تـونى

أنت جميل عندما تغضب • خذنى ! خذنى !

نيـك

اننى جـاد •

تـونى

هذه هى مشـكلتك •

نيـك

أمر مضحك للغاية •

تـونى

ما الذى اتفقنا عليه عندما قررنا أن نسكن معا ؟

نيـك

صحيح ، صحيح • ولكننا قلنا أيضا انه بعد عامين سوف نتفق بخصوص زواجنا • ولقد مضى عامان •

تـونى

يوم الثلاثاء

وتعطى نيك الشـوك والملاعق والسكاكين والفوط • ويتحـرك هو الى المنضدة ، ويبدأ فى اعدادها • وتملأ تونى الأوعية ، وتنقلها الى المنضدة • يجلسان الى المنضدة ويبدآن فى تناول الطعام •

نيـك

اتفقنا • ما الذى سيحدث يوم الأربعاء ؟

تـونى

لا أعرف • مازلنا يوم الخميس •

نيـك

استمرى • قولى لى أنك لم تفكرى فى الأمر •

تـونى

(تتوقف عن الأكل ، وتضع شوكتها جانبا •)

لقد فكرت فى الأمر • ولكن يا نيك ــ اننى لا أعرف شعورى • أو كان يجب أن أقـول اننى أعرف شـعورى ، وهذه هى المشكلة • اننى أشعر أننى خائفة •

نيـك

ما الذي تخافين منـه بحـق الجحيـم ؟ أنت تعرفين اننى

لا أضربك ·

تــوني

(تضحك) ليس هذا هو الأمر · اعتقد انني أخاف أن يسير شيء ما في الاتجاه الخطأ ·

يبدأ نيك في أن يقول شيئا ، ولكنها توقفه ·

انني أعرف — أن لا شيء حتى الآن يسير في الاتجاه الخاطيء · ولكن — من الصعب أن أوضح · انني أرى كثيرا من الزيجات تتحطم حولنا·كاندى وبيل · وأختك·واعتقد أيضا أن جنجر وايدى على وشك الانفصال ·

نيـــك

من أخبرك بهذا ؟

تــوني

لا أحــد · ولكنني اتحدث مع جنجر طوال الوقت · وهي ليست سعيدة ·

نيـــك

ما الذى يجعلها غير سعيدة ؟

تــوني

(تهز كتفيها) انها لا تخبرني · ولكنها كذلك · ونحن على وفاق يانيك · الآن · وبالطريقة التي نحن عليها · وربما انني لا أريد أن أهز القارب · هل يمكنك أن تفهمني ؟

نيـــك

لا ·· (تتنهد توني) ·

ولكنني افضلك بهذه الطريقة على عشرين امرأة أخرى بأي طريقة أخرى · ولهذا اعتقد أن هذه هي الطريقة التي نبقى عليهـا ·

تــوني

ليست الى الأبد يانيك · مجرد فترة قصيرة أخرى · اتفقنا ؟

نيـــك

هل نحن مضطرون لأكل هذه الحشائش طوال الوقت ؟

تــوني

(تضحك) انه غذاء صحي · كل ولا تتكلم ·

قائمة متتابعة من اوضاع التصوير ·

وضع التصوير ١ : اللقطة الرئيسية · تبدأ بلقطة متوسطة (الى الركبة تقريبا) لتوني · تتراجع آلة التصوير الى الوراء لكي تضم جهاز التليفزيون والباب ، ولكي تلتقط نيك وهو يدخل · وتبقى لقطة ثنائية

حتى يخرج نيك من مجال التصوير وتحتفظ آلة التصوير بتونى · تحتفظ بها وهى تقترب من جهاز التليفزيون ، وتطفئه · وتتابع تونى وهى تتحرك الى اليمين (تتحرك آلة التصوير وعربتها الى اليمين معا) وهى تتجه الى نيك · وتصبح اللقطة ثنائية ، ثم تقترب قليلا لكى تضيق اللقطة عليهما قليلا · وتستقر آلة التصوير على نيك وهو يتحرك الى منضدة القهوة · وتستمر معه وهو يتحرك عائدا الى تونى ، لينقلنا الى لقطة ثنائية · وتستمر اللقطة ثنائية حتى يتحرك نيك الى المنضدة ومعه الشوك والملاعق والسكاكين وتبقى معه وهو يتحرك · وتدخل تونى فى اللقطة عندما يجلسان معا · وتحتفظ اللقطة بهما الى نهاية المشهد ·

وضع التصوير ٢ : على تونى وهى جالسة الى المنضدة وكوب اللبن فى يدها · وتبدو فى اللقطة الى وسطها · وتبقى حتى تخرج من اللقطة بعد أن تطفىء جهاز التليفزيون ·

وضع التصوير ٣ : لقطة لنيك حتى وسطه عند الموقد ·

وضع التصوير ٤ : لقطة لنيك تضم وجهه وصدره ، ملتقطة من جهة اليسار · وتدخل تونى فى اللقطة فنتابعها وهى تصل الى نيك · وتبقى اللقطة كذلك حتى يخرج نيك منها متجها الى منضدة القهوة ·

وضع التصوير ٥ : تبدأ اللقطة ضيقة حول نيك · تدخل تونى فى اللقطة ، فتصبح لقطة ثنائية ضيقة من فوق الكتف · وتستمر اللقطة حتى يخرج نيك منها ·

وضع التصوير ٦ : لقطة لتونى حتى وسطها عند الموقد · وتبقى كذلك حتى تتحرك تونى خارج اللقطة عندما تذهب الى المنضدة · وتضيق اللقطة لتكتفى بالصدر فقط كما هو مطلوب عند جملة « عندما تغضب » ·

وضع التصوير ٧ : وجه تونى وصدرها عند الموقد · ويبقى الوضع كذلك حتى تخرج تونى من اللقطة ·

وضع التصوير ٨ : لقطة ثنائية متوسطة عبر نيك الى تونى عندما يجلسان معا الى المنضدة · حدود الصورة معدة عند بداية اللقطة قبل أن يجلس نيك داخلها · ثم يجلس نيك وتونى داخل اللقطة · ويبقى الوضع الى نهاية اللقطة ·

ملحوظة : غالبا مالا يكون الممثل داخل اللقطة عند بداية التصوير ، أو عندما يقول المخرج « حركة » · وفى هذه الحالة ، يكفى للممثل أن يكون خارج حدود الصورة بخطوة أو أكثر ، وان كان من المفروض أنه قادم من مكان أبعد · وعندما يقول المخرج « حركة » يتحرك الممثل المسافة الضرورية فقط لكى توحى بالجزء الأخير من الحركة وباستقراره داخل الصورة · ويفضل المخرج هذه الحركة لأنها تعطى أحيانا « قطعا » أكثر اثارة ·

وضع التصوير ٩ : لقطة قريبة لتونى وهى جالسة الى المنضدة ·

تبقى كذلك طوال اللقطة ٠

وضع التصوير ١٠ : لقطة قريبة جدا لتونى وهى جالسة الى المنضدة٠ تبقى كذلك طوال اللقطة ٠

وضع التصوير ١١ : لقطـة الى الوسط لنيك عند الباب ٠ حـدود الصورة معدة وفق التكوين الأخير للقطة قبل أن يدخل نيك ويسير الى وضعه ٠ وتبقى اللقطة معه حتى يخرج منها ليتجه الى الدولاب ٠

وضع التصوير ١٢ : لقطة ثلاثة أرباع (الى الركبة) لنيك عنـد منضدة القهوة ٠ وهو سيسير ليدخل اللقطة ٠ وتبقى اللقطة معه حتى تعطيه تونى الشوك والملاعق والسكاكين ، تحافظ عليه فى نفس الحجم طوال اللقطة ٠

وضع التصوير ١٣ : نيك بكامل صدره عند منضدة القهوة ٠ يبقى الوضع كذلك حتى تعطيه تونى الشوك والملاعق والسكاكين ٠

وضع التصوير ١٤ : لقطة متوسطة (الى الخصر) ثنائية من تونى الى نيك وهما جالســان الى المنضدة ٠ سيجلسان أثناء اللقطة ٠ ويبقى الوضع كذلك خلال اللقطة كلها ٠ يجب أن يتفق هذا التكوين مع ذلك فى الوضع ٨ ٠

وضع التصوير ١٥ : لقطة قريبة لنيك جالسا على المنضدة ٠ سيدخل اللقطة وهو يجلس ، ويظل الى آخر اللقطة ٠ يجب أن يتوافق التكوين مع ذلك فى الوضع ٩ ٠

وضع التصوير ١٦ : لقطة قريبة جدا لنيك ٠ سيدخل اللقطة وهو يجلس ٠ ويظل كذلك الى آخر اللقطة ٠ يجب أن يتوافق التكوين مع ذلك فى الوضع ١٠ ٠

وضع التصوير ١٧ : لقطة لنيك الى آخر صدره ، واقفا أمام الحوض، مصورة من الجانب اليمين ٠ وستدخل تونى فى اللقطة لتعطينا لقطة منه اليها ٠ يجب أن يتوافق التكوين هنا مع ذلك فى الوضع ٤ ٠

وضع التصوير ١٨ : لقطـة ضيقـة من فوق الكتف عبر نيك الى تونى ٠ تبدأ اللقطة على نيك وتسير تونى الى وضعها ٠ يجب أن يتوافق التكوين مع ذلك فى الوضع ٥ ٠

وضع التصوير ١٩ : نيك عند الدولاب ، يعلق جاكتته ٠ سيدخل الى اللقطة ٠ وتبقى اللقطة كذلك الى أن يخرج منها ٠

٢٨
ستديو التليفزيون

ان أغلب استديوهات هوليوود التى تستخدم لتصوير العروض التليفزيونية على شرائط فيديو عبارة عن ستديوهات سينمائية بعد أن تم تحويلها وتعديلها • وليست كل الاستديوهات المعدلة قد تم تصميمها بنفس الطريقة ، الا أن رسوماتها متماثلة بصفة عامة • اذ تمت فيها تغطية الأرضيات الخشبية بالخرسانة أو بمادة أخرى صلبة ولكن ملساء لتسمح بسير عربات آلة التصوير دون أى اهتزاز • كما تم بناء حجرات التحكم (الكنترول) لتضم منضدة التحكم (الكونسول) وليعمل بها المخرج والمدير الفنى والمخرج المنفذ ومساعد البرنامج والمسئول عن مزج الصوت • وأحيانا ما تضم هذه الحجرة أيضا مدير الاضاءة والمسئولين عن التحكم فى شرائط الفيديو بمعداتهم •

ومازال هناك بعض الأستديوهات المعدلة دون أن يكون لها حجرة تحكم control booth • فهناك وحدات متنقلة خارج الأستديو تقوم بهذه المهمة ؛ اذ تضم العاملين ومعداتهم ، بينما لا يضم الأستديو نفسه الا المناظر والممثلين وآلات التصوير وأذرعه الميكروفونات والاضاءة •

أما استديوهات التليفزيون الحقيقية (كما هو الحال فى مدينة تليفزيون سى • بى • اس •) فتختلف عن الاستديوهات المعدلة من عدة نواحى • ان حجرة التحكم بها دائمة مستقرة • ومصابيح الاضاءة التى يسهل رفعها وخفضها من المواسير الثابتة تختلف عن تلك المثبتة فى سقالات خشبية أو فى حوائط المنظر • كما أن حجرات خلع الملابس وحجرات الماكياج وأماكن الراحة ومخازن الملابس من السهل الوصول اليها • ان هذا المجمع كله أحسن توزيعا وأفضل أداء •

ان حجرة التحكم عبارة عن أعجوبة الكترونية • لوحة من الزراير والمفاتيح والمقابض على منضدة التحكم console table تسمح للمدير الفنى بأن يغير الصورة التى تخرج على الهواء • وبمجرد الضغط على زرار يتم ارسال الصورة من أحد آلات التصوير المتعددة التى تصور البرنامج أو من أحد الشرائط السينمائية أو من احدى الشرائح الثابتة ، المعدة خصيصا

للعمل الى جانب آلات التصوير ٠ ان لوحة التحكم تضم أيضا وسائل أخرى تسمح بالمزج وبالاختفاء أو الظهور التدريجى وبالطبع المزدوج وبالمسح (أى مسح الصورة من جانب الى آخر لتحل محلها صورة أخرى) وبمؤثرات خاصة متعددة يمكن أن تظهر على شاشة التليفزيون ٠

ولوحة التحكم مصممة بحيث يمكن أن يجلس اليها كل من المخرج والمدير الفنى والمخرج المنفذ ومساعد البرنامج ٠

وتختلف مهام المخرج المنفذ حسب مكان الأستديو ، وحسب النقابة أو الاتحادات التى تحكم تلك المنطقة ٠ ففى ستديوهات سى ٠ بى ٠ اس ٠ حيث الاتحاد هو « الأخوة الدولية لعمال الكهرباء » ، يقوم المخرج المنفذ باعداد اللقطة للمخرج ، ويلفت نظر المصورين (وهم أربعة فى أغلب الأحوال) الى من ستتبعه كل لقطة تالية ٠ فقد يقول على سبيل المثال : « آلة التصوير ٢ لقطة قريبة لهنرى » أو « آلة التصوير ٣ استعد للقطة ثنائية » ٠ ويعد المصور اللقطة المطلوبة مباشرة ، حتى تكون جاهزة عندما يريد المخرج أن يقطع اليها ٠ لقد تم التدريب من قبل على جميع اللقطات بطبيعة الحال ، الا أن بعض البرامج التليفزيونية شديدة التعقيد بحيث يصبح دور المخرج المنفذ فى اعداد كل لقطة أمرا ضروريا جدا وجزءا هاما فى مرحلة التنفيذ ٠

وفى استديوهات اى٠بى٠سى٠ وان٠بى٠سى٠ ، حيث تتحكم «الجمعية القومية لمهندسى وفنيى الاذاعة » ، نجد أن مهمة المخرج المنفذ أثناء الاذاعة أو التنفيذ التليفزيونى لا تتضمن اعداد آلات التصوير ٠ واذا لزم الأمر يقوم بهذه المهمة المدير الفنى ٠

وأيا كان من يعد اللقطات ، فان المصورين لديهم كروت عليها قوائم اللقطات حسب تتابعها ٠ وعند طلب كل لقطة يشير المخرج للمدير الفنى ، وغالبا ما يتم ذلك بطرقعة أصابعه ، فيضغط المدير الفنى على الزرار المناسب أو مفتاح المؤثرات الخاصة فيسمح بنقل الصورة على الهواء أو الى شريط التسجيل ٠ وبهذه الطريقة يتم تنفيذ اللقطات فى تتابعها الكامل ٠

والى جانب المخرج المنفذ فى حجرة التحكم يجلس مساعد البرنامج ، الذى عليه أن يتابع الوقت بكل دقة عند أى لحظة أثناء التصوير ، وأن يتأكد أن الحوار سليم ، وما الى ذلك ٠ ونجد فى مرحلة التركيب أنه لا يمكن الاستغناء عن نسخة سيناريو مساعد البرنامج ٠ فهذه نسخة دقيقة ، وهى السجل الوحيد لما دار فى كل لقطة ومتى حدثت ٠

وتوجد أمام منضدة التحكم أجهزة استقبال (مونيتور) monitors لمراقبة ما تصوره كل آلة تصوير مستخدمة ، الى جانب جهاز استقبال الخط line monitor ٠ ونجد أثناء الارسال الحى (وهذا أمر نادر فى هذه الأيام) أن جهاز استقبال الخط هو الذى يوضح

الصــورة النهــائية التى يتم ارســالها « على الهــواء » • وفى أثنــاء تسجيل العروض فان هذا الجهاز هو الذى يوضح الصورة المركبة التى سيتم ارسالها « على الهواء » للمشهد الذى يتم تصويره وقتئذ • ففى أغلب البرامج التى يتم تسجيلها على شرائط ، يتم تسجيل كل اللقطات التى تصورها كل آلة تصوير على شريط منفصل لأغراض التركيب فيما بعد • وقد تصلح نسخة « على الهواء » تماما اذا تم تركيبها أثناء التصوير ، ونكون فى هذه الحالة قد اختصرنا وقت التركيب الى حد كبير • ونستخدم الشرائط الأخرى فيما بعد عند الطلب ؛ لتغيير الزوايا ولتسهيل القطع اختصارا للوقت أو لأى أسباب جمالية • وتستخدم هذه الشرائط أحيانا ، بحيث يمكن تركيب حلقة كاملة منها ، اللقطة تلو الأخـرى • وتنطبق نفس الخطوات بصفة عامة على برامج التسلية والبرامج العاجلة ، الا أن مهمة التركيب فى هذه الحالة تكون فى أقل نطاق ممكن أو لا يكون لها وجود أصلا •

والى جانب حجرة التحكم توجد حجرة الصوت وحجرة الاضاءة • وحجرات الصوت فى مدينة تليفزيون سى • بى • اس • تسمح بالتحكم المنفرد فى أربعين ميكروفونا منفصلا الى جانب التحكم فى حيز الصدى وباقى المؤثرات الصوتية الخاصة • أما حجرة مدير الاضاءة فتسمح له بالاتصال بكل مساعديه الموجودين داخل قاعة التصوير (البـلاتوه) وبالشخص المسئول عن لوحة الاضاءة التى تتصل بكل معدات الاضاءة بواسطة مفاتيح dimmers لاضعاف التيار تدريجيا • وأمام مدير الاضاءة أيضا أجهزة استقبال (مونيتور) حتى يمكنه أن يرى ما تبدو عليه الصورة •

ونجد للمزيد من تبسيط اجراءات تنفيـذ برامج التليفزيون فى ستديوهات سى • بى • اس • أن مكان تصنيع المناظر وورشة الدهانات ومخــازن الملابس وحجـرة المؤثرات الخاصــة موجـودة فى نفس مبنى الاستديوهات • انها فى الواقع مدينة تليفزيون حقيقية •

٢٩
التنفيذ بعدة آلات تصوير

كانت البرامج فى الأيام الأولى للتليفزيون تصور بثلاث أو اربع آلات تصوير فيديو ، ويتم ارسالها حية على الهواء ، بما فى ذلك العروض الدرامية الأولى ، والتى كانت تستغرق نصف ساعة عادة · وعندما اتضح للناس أن التليفزيون سيبقى معنا ، بدأت برامج التليفزيون تتحول الى استخدام الشريط السينمائى ، مع استخدام آلة تصوير سينمائى واحدة فى كل مرة ، بينما استمر تصوير البرامج الكوميدية بثلاث أو أربع آلات تصوير فيديو أمام جمهور حى · وكان برنامج « أحب لوسى » هو أول كوميديا تتحول من استخدام آلات التصوير الالكترونية الى عدد من آلات التصوير السينمائى ، مع الاحتفاظ بالجمهور الحى · والآن ، يتم تصوير أغلب الكوميديات بثلاث أو أربع آلات تصوير سينمائية أو الكترونية ·

ونجد فى حالة الممثل الذى يؤدى كوميديا تليفزيونية ، أن طريقة أدائه ترتبط بالمسرح أكثر مما ترتبط بالسينما · وهناك عدة أسباب لهذا : أولا ، يتم تصوير المشاهد كاملة دفعة واحدة مع تصويرها من ثلاث أو أربع زوايا مختلفة فى وقت واحد · وكانت لقطات الاعادة الفردية لأجزاء مختارة تصور فيما بعد باستخدام آلة تصوير واحدة · ثانيا ، وجود جمهور فعلى كان يتسبب فى ارتفاع منسوب جهد وصوت الممثل أعلى مما لو كانت نفس المادة تصور بآلة تصوير واحدة وبدون جمهور · ان وجود الجمهور يعطى الممثل احساسا بضرورة الاتصال بما هو أبعد من مجرد الشخص الذى يخاطبه · ان مسافة الاتصال يحددها هنا الى حد كبير وجود جمهور ، أكثر مما يحددها وجود آلة التصوير وذراع الميكروفون · كما تتطلب الكوميديا بصفة عامة جهدا أكبر مما تتطلبه التراجيديا، ووجود جمهور يزيد من هذا المطلب الى حد كبير ·

وهناك تشابه آخر بين المسرح وبين التنفيذ بعدة آلات تصوير · اذ يستلزم التنفيذ بعدة آلات تصوير ، على العكس من التنفيذ بآلة واحدة ، تدريبات (بروفات) لعدة أيام قبل أن يتم تصويره أمام الجمهور، كما فى حالة المسرح · وعلى هذا يختلف الاعداد كثيرا عن حالة التنفيذ

بآلة تصوير واحدة ، وهو أكثر سهولة فى العادة لتوفر وقت للتدريب يتيح للممثل أن يعمل وأن يفكر وأن يتناقش مع المخرج وأن يستمع وأن يرتبط بالممثلين الآخرين أثناء بحثه عما سيكون عليه أداؤه فى النهاية ٠

وحالة التنفيذ بعدة آلات تصوير التى تختلف عن الكوميديا العادية أمام جمهور حى ، هى حالة المسلسلات التليفزيونية التى تعالج مشكلات الحياة المنزلية ٠ فهنا يجب على الممثل أن يؤدى دوره فى مشاهد طويلة ، كما يفعل فى المسرح ، ولكن دون وجود أى جمهور ٠ وبما أنه لا يوجد جمهور وبما أن المادة المكتوبة درامية ، فان نوع الطاقة ، وخاصة الطاقة الصوتية ، المستخدمة فى حالة التنفيذ بثلاث آلات تصوير ستبدو مفتعلة ومبالغا فيها للغاية ٠ ان مسافة الاتصال هنا هى نفس المسافة كما فى حالة التنفيذ بآلة تصوير واحدة ، ان الممثل لا يحتاج الا للاتصال بالشخص أو الأشخاص الذين يخاطبهم ٠ وأيا كان الأمر ، يجب على الممثل ألا ينسى أبدا أن منسوب الطاقة الداخلية يلزم أن يكون عاليا حتى لا تتوفر للأداء القوى المحركة والاثارة ٠ ولن يكون هنـاك فى العادة أى اعادة تصوير لأجزاء مختارة ، مما يجعل الممثل يؤدى المشهد كله فى تتابع متدفق ، كما هو الحال فى المسرح ٠

وتلخيصا لهذا وتفاديا لأى ارباك : يجب أن تظل الطاقة الداخلية ومنسوب صدق الأداء على نفس المنسوب دائما ، أيا كانت الوسيلة التى يعمل بها الممثل ، الفيلم السينمائى أو شريط الفيديو ٠ ان ما يتغير من حالة تنفيذ الدراما بآلة تصوير واحدة الى حالة تنفيذ مسلسلات مشاكل الحياة المنزلية بعدة آلات تصوير ، هو الطاقة الجسدية والطاقة الصوتية٠ ويتحكم فيها عنصران رئيسيان هما :

١ ــ الحاجـة الى مزيـد من الطاقة الصوتيـة فى الكوميديا عنهـا فى التراجيديا ٠

٢ ــ تأثير وجود جمهور فى المسافة التى على الممثل أن يتصل من خلالها ٠

ويحتاج الممثل فى المسرح عادة الى أن يتصل بالجمهور البعيد عن طريق الممثل الآخر ٠ أما فى الفيلم الدرامى الذى يتم تنفيذه بآلة تصوير واحدة أو فى مسلسلات المشاكل المنزلية ، فان الممثل لا يحتاج الا للاتصال بالممثل الآخر فقط ٠ ان الجمهور (أو آلة التصوير) هنا قريب بحيث يمكنك ألا تراعى مسافة الاتصال على الاطلاق ٠

٣٠
الحــركات الخطرة

قد يتطلب منك الدور أن تؤدى حركة خطرة أو بهلوانية فى احدى المرات • واذا كانت الحركة المطلوبـة معقـدة وخطرة فعـلا فأنصحك بألا تؤديها ، ما لم تكن مدربا عليها • ان السـقوط البسيط قد يكـون خطرا جدا عليك اذا لم تكن تعرف كيف تؤديه • أما السقوط من على ظهر حصان أو الوقوع من سيارة سريعة أو من موتوسيكل فهذا أمر خطر الى أقصى حد • واذا كان السيناريو ينص على هذا فان شركة الانتاج العاقلة ستدبر بديلا يؤدى هذا العمل نيابة عنك • دعه يتولى هذه المهمة • لا تتمسك بالشجاعة هنا ولا يجب أن تشعر وكأنك تتهرب من تأدية عملك، لأنك اذا قمت بتأدية الحركة الخطرة بنفسك فقد ينتهى الأمر بأن تكسر دراعك أو رجلك ، وربما تكسر رقبتك •

وعليك من جهة أخرى أن تتعلم كيف تؤدى بعض الأعمال البسيطة التى قد يتطلب الأمر منك تأديتها • يجب أن تتعلم كيف تسقط ، لأنك ستحتاج الى تنفيذ هذا فى بعض الأحيان خلال مزاولتك لهذه المهنة ، فقد تصاب ببعض الطلقات ، أو تتعثر فى سيرك ، أو تنال ضربة على رأسك ، أو ما الى ذلك • تعلم كيف تتلقى ضربة وتترنح على أثرها • تعلم كيف توجه ضربة دون أن تلمس الشخص الآخر أو تضره •

ويتم تزييف الارتفاعات دائما ، فأنت فى أمان اذا كان عليك أن تسقط من ارتفاع ما ، ولكن تأكد أكثر من مرة من مدى الأمان فى مكان سقوطك • وفى احدى حلقات المسلسل التليفزيونى « الذروة ! » كانت أرضية المنظر حيث كنا نعمل ، تحمل علامات بشريط لاصق • وجاء الى ادوارد جـ • روبنسون فى احدى اللحظات (وكنت وقتئذ المخرج المنفذ) وسألنى عن حافة البلكونة التى كان من المفروض أن يسير عليها وهو ينتقل من بلكونة الى أخرى • فقلت : « سيكون عرضها حوالى خمسة وأربعين سنتيمترا » • فقال : « أنا لايقلقنى عرضها ، ولكن ما مقدار ارتفاعها عن أرضية قاعة التصوير ؟ » قلت : « سيكون ارتفاعها حسب الخطة حوالى خمسة عشر سنتيمترا ، وبالتالى فلا مبرر مطلقـا لكى تقلق » • وكان

جوابه : « هناك الكثير لكى أقلق بسببه · لقد كانت أسوأ حادثة تعرضت لها عندما كان على أن أسقط من سجادة » ·

ولا يمكنك أن تتفادى خلال مزاولتك لمهنة التمثيل أن تتعرض مرة لأن تضرب شخصا أو أن يضربك شخص · ومن الواضح انك عندما تشاهد رجلين على شاشة التليفزيون وهما يوجهان لأحدهما الآخر ضربات تكسر العظام فى الوجه أو فى الجسم ، فانهما فى الواقع لا يضربان بعضهما على الاطلاق · انهما يوجهان كل ضربة بمنتهى العناية بحيث تخطىء هدفها ولكن بطريقة لا تتمكن بها آلة التصوير من كشف ذلك · والأهم من هذا أن الشخص الذى يتلقى الضربة يتلقاها بطريقة يجعلها تبدو حقيقية · ان الجزء من جسمه المفروض أن يتلقى الضربة يتحرك فى اتجاه حركة اليد أو الشيء الذى يضربه ، كما لو كان قد تم ضربه فعلا · كما أنه من المهم بطبيعة الحال أن يؤدى الممثل الاستجابة المناسبة من احساسه وجسده للألم الذى تسببه الضربة ·

واذا صفعك أحد على وجهك ، فيجب أن تتحرك رأسك فى نفس اتجاه حركة اليد التى صفعتك ، مع ضبط توقيت حركتك بحيث تحدث عندما تصل اليد الى وجهك · أما اذا تحركت قبل أن تصل اليد الى وجهك فسوف ينكشف هذا التوقع للمتفرج ، وتبدو الصفعة مزيفة · واذا تأخرت فى حركتك فانك اما تتلقى الصفعة فعلا واما تبدو وكأنك لا تستجيب لها ·· والاحتمال الأول غير مريح لك ، الثانى غير مريح للمتفرجين ·

ومن الضرورى فى المسرح أن تكون الصفعة صفعة حقيقية ، لأنه ليس من الممكن لأحد أن يزيف الصوت الذى يصاحبها · أما فى السينما فيمكن اضافة الصوت فيما بعد ، وما لم يرد المخرج أو الممثلان أن تكون الصفعة حقيقية ، فانه يمكن تزييفها بسهولة · أما الضربة بقبضة اليد عن قرب فلا يمكن أن تكون حقيقية ، فى المسرح أو فى السينما ·

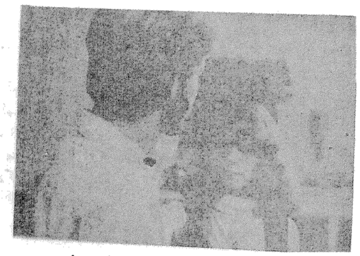
دعونى اكرر هنا أن المتلقى للضربة هو الذى يجعلها تبدو حقيقية · اذا كنت المتلقى فعليك أن تتدرب مع الشخص الذى سيوجه اليك الضربة بحيث تدبر العراك بمنتهى العناية ، سواء كانت ضربة واحدة أو عشرة · واذا كانت الضربة موجهة الى وسطك فلابد أن تتسبب فى أن تنحنى للأمام أو تخطو الى الوراء وتقع على ظهرك ، حسب ما تتطلبه هذه المشاحنة · واذا أصدرت صوت تألم عند تلقى الضربة فان هذا يساعد أيضا · لا تشغل بالك بمدى جودة صوت التألم أو ما اذا كان سيتم استخدامه من عدمه ، فهذا لا يهم · اذا كان صوت التألم غير صالح ، يمكن اضافة صوت تألم أكثر صلاحية فيما بعد · ان حقيقة انك تصدر صوت تألم يساعد على أن تبدو تلك اللحظة حقيقية · وهذا هو ما يهم ·

ولا تخشى أن تتمايل بجسمك فى استدارة كافية تجاه الشخص



الصورة ٧٠ توجيه الصفعة من وجهة نظر آلة التصوير ٠

الذى تتعارك معه ، ولكن تدرب على هذا مع ذلك الشخص أولا بحيث تدركان معا توقيت كل منكما والمسافة الكافية لكى تنفـذا هذا المشهد ٠ وعندما توجه صفعة أو ضربة الى وجه الشخص الآخر يجب أن تكون فى حركة دائرية ، أى أن تكون الحركة دائرية كاملة ، وليست حركة قاطعة قصيرة ٠ ومن وجهة نظر آلة التصوير ، يلزم أن تختفى يدك وراء وجه الشخص الذى تصفعه (**الصورة ٧٠**) ثم تمر أمامه لاستكمال الحركة ، ويدير الشخص المتلقى رأسه فى اللحظة المناسبة حتى يمكن لهذه الحركة الدائرية **أن تتم** ٠



الصورة ٧١ : توجيه الصفعة عندما يكون الوجه واليد محجوبين بالنسبة لآلة التصوير ٠

واذا كانت آلة التصوير فى وضع بحيث لا ترى وجه المتلقى ولا اليد (**الصورة ٧١**) ، فكل ما عليك أن تحرك يدك حركة دائرية أمام الوجه بحيث تبعد عنه بضعة سنتيمترات فقط دون أن يلحظ المتفرجون أنك قد تفاديته ٠

ولا توجه لكمة من تحت لفوق نحو ذقن خصمك ، فهناك حدود لأين يمكن أن تذهب رأس المتلقى ، والا فان اللكمة ستسبب ضررا واضحا٠ وللسبب نفسه ، لا توجه لكمة مباشرة الى وجه المتلقى ٠ يجب أن تمر اللكمة عبر الوجه من جانب الى الآخر ، ويلزم تصويرها مع تحريك الرأس أو تحريك الرأس والجسم ، ومع سقوط الجسم أحيانا ، ويتوقف الأمر على من الذى يتعارك وما المفروض أن تكون عليه شدة اللكمة ٠ وتأكد عندما توجه لكمة ، من أنك تلف فى حركة دائرية وكأنك تقصد ذلك ، وتأكد من أنك لن تصيب الشخص الآخر ٠

ان المعارك الجيدة حقيقة التى تشاهدها على الشاشة يتم تنفيذها بواسطة أشخاص متخصصين فى تأدية الحركات الخطرة stunts قد تم تدريبهم على هذا بعناية ، وهم فئة متخصصة من أكثر العاملين فى هوليوود احترافا ٠ ويتم تصوير مشهد العراك فى لقطات رئيسية ، باستخدام رجال الحركات الخطرة ، ثم يعاد تصوير أجزاء من الحركة فى لقطات قريبة للممثلين الأصليين ، لكى نجعل المتفرجين يعتقدون أن الممثلين هم الذين يتعاركون معا ٠ ومن الواضح أنه يجب أن يتشابه رجال الحركات الخطرة مع الممثلين الأصليين بقدر الامكان ، وأن يرتدوا نفس ملابسهم ، حتى لا يشك المتفرجون ولو للحظة واحدة فى أن الممثلين الأصليين هم الذين يتشاجرون فى الحقيقة ٠

ولابد من أن أؤكد هنا أهمية أن تتدرب على تلقى اللكمات وتوجيهها٠ كنت أؤدى دورا صغيرا فى فيلم يقوم ببطولته **دانا أندروز** ، وعندما أعلنت عن وصولى الى مكان التصوير عرفت أن أندروز لن يتواجد فى مكان التصوير لعدة أيام ؛ لأن المنطقة التى حول احدى عينيه قد اسودت٠ ففى أحد مشاهد العراك كان الممثل الذى وجه اليه اللكمة مهملا الى حد انه أصاب دانا أندروز فعلا فى وجهه ٠ لقد كلف هذا الاهمال الشركة آلاف الدولارات ، كما تسبب فى قدر كبير من المضايقة للممثل أندروز ٠ وأنا متأكد اننى لا أريد أن أتلقى لكمة قوية فى أنفى ، وأعتقد أنك تشاركنى نفس الاحساس ــ كما أنك لا تريد أيضا أن تتسبب فى اصابة بطل الفيلم (أو أى شخص سواه) بدائرة سوداء حول عينه ٠

القسم الخـامس

مهنة السينما والتليفزيون

٣١

كيف تبـدأ مهنتك

دعنا نبحث الخطوات التى يمر بها الممثل منذ أن يصل الى هوليوود لأول مرة حتى تأتى اللحظة السحرية التى يسمع فيها المخرج لأول مرة وهو يقول : « اقطع » فى نهاية أول أداء رائع له ٠

اننى اعتقد عن صدق انه اذا توفرت لك القدرة والاصرار على أن تصبح ممثلا ، واذا امكنك أن تتحمل الاحباطات التى قد تصيبك ، فانك ستنتهى الى أن تتخذ من التمثيل مهنة تكتسب منها ، حتى وان كنت لن تصير نجما ٠ يجب أن تكون مصرا ، وأن تعمل وتعمل وتعمل وأن تستمر فى العمل لكى تستكمل حرفتك ٠٠ وأن تحرر آلتك وتطورها حتى اذا سنحت الفرصة كنت أنت مستعدا لها ٠

والخطوة الأولى هى أن تختلط مع ممثلين آخرين وتندمج معهم ٠ وانها لفكرة جيدة أن تنضم الى فصل دراسى أو مكان للتدريب ، على أن يكون طابعه هو الاحتراف ، بحيث تواصل آلتك تدريبها وتحافظ على تكوين خبرتك وتنميتها ٠ واذا أسعدك الحظ وكان لك مدرس يمكنك أن تثق فيه فانتظر حتى يشعر هذا المدرس أنك قد أصبحت مستعدا لكى تبدأ ٠ وعندئذ يلزم أن يكون لك وكيل ٠

وليس من السهل أن تحصل على وكيل ٠ ان أغلب الوكلاء يتمنعون عن قبول المبتدئين ما لم يتوفر لهم سحر خاص ٠ ان الأمر يستدعى من الوكيل المزيد من الجهد والاغراء لكى يقنع الاستديوهات بأن تغامر بقبول أحد الممثلين الجدد ، وعندما يتم هذا العناء يكون كل ما حصل عليه هو أجر عمل يوم واحد لك بحوالى ٢٠٠ دولار ، يكون نصيبه منها هو المبلغ الهائل ٢٠ دولارا ، وهو أقل مما أنفقه على تناول وجبة الغذاء فى ذلك اليوم ٠

اذا ماذا تفعل ؟ احصل أولا على قائمة وكلاء ممثلى السينما ، المعتمدين من رابطة ممثلى السينما فى طريق سانسيت فى هوليوود ٠ لا تتعاقد مع أى وكيل غير معتمد من الرابطة ، لأن الوكلاء غير المعتمدين لا يمكنهم ــ أو يصعب عليهم ــ التعامل مع المسئولين عن توزيع الأدوار فى أفلام

السينما أو عروض التليفزيون • ولن توجد فرصة لكى يفعل شيئا مفيدا من أجلك وقد ينتهى به الأمر لأن يسىء استغلال مواهبك •

اما الوكيل المعتمد فلن يتقاضى منك شيئا لكى يمثلك • انه لن يأخذ بنسا واحـدا من نقودك الا عندما تستلم شيك أجرك ، الذى يقتطع منه ١٠ فى المائة ــ لا أكثر ولا أقل • واذا طالبك أى شخص بخلاف هذا لكى يمثلك ، اهرب منه فورا •

أما مديرو الأعمال فهذا أمر مختلف ، الا أن التعاقد معهم ينظمـه قانون الولاية ، ويجب أن تراجع هذه القوانين بعناية اذا ما اتصل بك أحد مديرى الأعمال •

ولن تحتاج كممثل الى وكيل ومدير أعمال فى وقت واحد ، الا اذا أصبحت نجما كبيرا • واذا حدث هذا فافحص احتياجاتك جيدا واتخذ قرارك بناء على هذا • ولكى تحصل على وكيل ، ارسل فى نفس الوقت خطابات وصورا فوتوغرافية ــ أقصد صورا فوتوغرافية جيدة التقطها مصورون محترفون فى أوضـاع مختلفة ــ الى عشرين أو ثلاثين وكيلا ، تطلب منهم تحديد موعد • وادعو الله أن يرد عليك ثلاثة أو أربعة منهم ، وأن تقدر على اقناع واحد منهم بأنه سيصبح مليونيرا اذا ما تعامل معك •

واذا لم تؤد الخطابات الى أى نتيجة ، فأفضل ما يلى هذا هو أن تنضم الى مجموعة يمكنك أن تمثل معهم ، حتى تتاح الفرصة لكى يراك بعض الوكلاء وبعض رجال هذه الصناعة ، ولكن حذار أن تعمل مع هواه غير مدربين• اعمل مع مجموعة من المحترفين فى مسرح أو فى فصل دراسى• وتأكد فى الحالة الأخيرة من أن المدرس ملم تماما باحتياجات المهنة وأوساط السينما والتليفزيون •

ستحتاج الى صور فوتوغرافية ، وعليك أن تختار منها بعناية •

أولا : لا تندفع نحو أحد المصورين • لن تحتاج الى صور الا عندما تكون مستعدا للبحث عن وكيل • واذا تعجلت فى الحصول على الصور ، فقد تجد عند الحاجة أن مظهرك قد تغير ، وأن الصور التى تريد منها أن تعبر عنك تختلف تماما عما فى حوزتك • واذا أبدى أحد الوكلاء اهتمامه بك فقد تطلب نصيحته عن نوع الصور المطلوبة وأين يمكنك الحصول عليها •

يجب أن تحصل على نوعين من الصور • أولا ، أنت تحتاج الى صور للوجه أو للوجه والصدر بحيث تعبر بدقة عما أنت عليه • يجب ألا تكون ملتقطة فى أوضاع (بوزات) مفتعلة ، بحيث لا يظهر أى اختلاف بينها وبين ما أنت عليه عندما تدخل مكتب أى شخص لمقابلته • هذه الصور لغرض العمل كممثل •

وستحتاج أيضا الى صور بغرض العمل فى الاعلانات ، اذا كنت مهتما بالاعلانات • وفى هذه الحالة ستحتاج الى مجموعة من الصور لك

فى عدة أوضاع وفي أزياء مختلفة ، مطبوعة على صفحة واحـدة أو على صفحتين مطويتين • هذه الصور يجب التقاطها فى أوضاع محددة لكى تعطى من سيستعين بك مستقبلا فكرة مناسبة عما يمكن أن تظهر عليه من تنوع • ولتذكر ، أن الأشخاص الذين سيدفعون لك عن الظهور فى الاعلانات لا يهمهم جودة تمثيلك بقدر ما يهمهم نوع الشخصية التى يمكنك أن تؤديها لفترة قصيرة من الزمن • هل يمكنك أن تكون مضحكا ؟ هل يمكن أن تبدو قويا ؟ هل تتمتعين بأنوثة كافية ؟ هل أنت مثير جنسيا ؟ هل يمكنك أن تقنعهم بأنك تصلح كعامل فى محطة بنزين لبيع زيت معين؟ أو أنك بحار يحب استخدام « أولد سبايس » ؟ أو أنك تصلحين كسيدة تواظب على لعب التنس مع أكل نوع معين من أغذية الافطار ؟

كلمة للتحذير : قبل أن تستقر على أحد المصورين ، افحص عمله بقدر ما يمكنك • فهناك المصور الجيد ، وهناك أيضا المصور الردىء •

واذا اتجهت الى مدرس أو مدير أعمال أو وكيل يصر على أن تتعامل مع مصور معين ، فكن حذرا • من المحتمل أن يكون الشخص الذى رشح هذا المصور يتقاضى منه عمولة فى الخفاء ، وأن الصور ستكون من الدرجة الثانية •

وهناك أماكن عديدة تعتبر نفسها « مركز تعيين المواهب » ، وهذه تتقاضى منك مصروفـات ، وترسلك الى مصورها الخـاص ، ثم ترسل صورتك مع عشرات لآخرين سواك ، الى عدد من المديرين المسئولين عن توزيع الأدوار ، وهم يعتبرون أنهم بذلك قد قدموا لك « خدمة » وقاموا بالواجب • لا • تأكد من أن هناك عددا من المصورين للاختيار من بينهم ، وانك أنت صاحب الحق فى الاختيار • يجب أن ترضى أنت عن النتيجة وأن تكون فخورا بالصور التى ترسلها •

وبعد أن تطمئن الى وكيـلك ، تـأتى مـرحلة أن تـذهب لحضور « المقابلات » • وهناك تسنح لك فرصة مقابلة بعض المديرين المسئولين عن توزيع الأدوار ، ثم نأمل بعد ذلك أن تحصل على فرصة قراءة أحد الأدوار •

وقلما يكون المطلوب هو القراءة الباردة ، كما سبق أن شرحت من قبل ، فلن يطلب منك مخرج أو منتج أن تقرأ جزءا من السيناريو دون أن يتيح لك فرصة الاطلاع عليه من قبل ، الا لو كان غبيـا • ان أهـم ما يرغب فيه أن يجدك لائقا تماما للدور • واذا لم يعطك فرصة الاطلاع على السيناريو قبل أن تقرأه أمامه ، فانـه لا يعطيك الفرصة الصحيحة لكى تثبت صلاحيتك لتادية الدور •

وجرت العادة على أن تحصـل على نسخة من السيناريو ، أو على الصفحات التى تضم المشاهد التى ترتبط بدورك ، وتمنح مهلة تتراوح بين عشر دقائق وساعة كاملة ، لكى تدرس الدور قبل القراءة • ثم تجد

نفسك ، فى أغلب الاحتمالات ، فى مواجهة عدد رهيب من الناس يتكون من المسئول عن توزيع الأدوار ومخرج الفيلم والمنتج والمنتج المنفذ ومدير الانتاج ومدير الاستديو وسكرتيرة لتدون بعض الملاحظات أو لتقرأ معك . وقد يكون المسئول عن توزيع الأدوار هو الذى يقرأ معك ، أو يقوم بذلك المخرج أو أى شخص آخر من الموجودين فى الحجرة . لا يمكنك أن تتأكد مقدما ان كانت الفرصة ستسنح لك لكى تعمل مع ممثل أم اذا كنت ستقرأ دورك أمام صوت رتيب يقدمه أى شخص متاح على وتيرة واحدة .

وقد لا تحصل على أى قرار أو تقييم بالنسبة لقراءتك فور تنفيذها . ان المختصين بتوزيع الأدوار لا يحددون موقفهم الا بعد أن يلتقوا مع جميع الممثلين المذكورين فى الكشوف . وعلى وكيلك أن يلتقط الكرة وأن يبحث ان كنت أنت من اختاروه للدور ، أو أن يعمل بكل طاقته لكى يقنعهم بأنك أصلح اختيار لهذا الدور . واذا كانت الأمور تسير فى مجراها الطبيعى فانك لن تحصل على أول عشرة أدوار أو عشرين دورا فى طابور محاولاتك . . أما اذا كنت صالحا ، واذا استمررت فى العمل والاجتهاد وكنت مصرا واذا حافظت على رفع رأسك وروحك المعنوية ، فانك ستحصل عاجلا أو آجلا على ذلك الدور الأول ، وسيتم تحطيم الجليد .

واليك كلمة تشجيعية فيما يختص بالقراءة . ان الأشخاص الذين تقرأ أمامهم هم أصدقاؤك ، وليسوا أعداءك . انهم فى صفك ، وليسوا ضدك . وليس لديهم أحب من أن تكون أنت الاختيار الأمثل للدور المطلوب . واذا كنت كذلك ، فلا يعنى هذا أنك قد سهلت عليهم مهمتهم فقط ، بل تكون المهمة قد انتهت ، وهذا خير يرحبون به تماما . وقد يكونون فى قمة تبرمهم من مهمة توزيع الأدوار ويريدون أن ينتقلوا منها الى أعمال أخرى . انهم يتمنون لك أن تكون ممتازا لكى ينتهوا من هذه المهمة ويرفعوا أيديهم منها . تذكر ، عندما تدخل مكتبا مليئا بأشخاص لهم مناصب مبهرة ، انهم يريدون لك أن تكون صالحا للدور .

ولن تنتهى مشاكلك لأنك قد حصلت على دورك الأول . الا أن الحصول على الدور الأول أمر صعب ، ويمكنك بعده على الأقل أن تقول : « نعم ، لقد عملت فى السينما من قبل ! وأنا أحمل بطاقة عضوية فى رابطة ممثلى السينما » .

أما عن البطاقة المراوغة لرابطة ممثلى السينما ، فان الحصول عليها يشكل حلقة مفرغة . لا يمكنك أن تحصل على أول دور لك الا اذا حصلت على بطاقة عضوية من رابطة ممثلى السينما ، ولا يمكنك أن تحصل على بطاقة عضوية رابطة ممثلى السينما الا اذا حصلت على أول دور لك .

وفى وقت تدوين هذا الكتاب ، تقوم رابطة ممثلى السينما بتوقيع غرامات على المنتجين الذين يتعاملون مع أشخاص ليسوا أعضاء فى الرابطة فى أدوار تقل مدة تنفيذها عن ثلاثة أيام ، ولذا نجد أن المنتجين يتمنعون

عن اسناد أدوار صغيرة الى ممثلين جدد ، حيث يجب أن يبدأ الممثلون الجدد . ولكن توجد فقرة في عقود الرابطة تسمح للمنتج أن يتعاقد معك . دون التعرض لتوقيع أى غرامة ، اذا كنت قد درست لفترة مقبولة فى مدرسة معترف بها وانك تنوى بوضوح أن تتخذ التمثيل كمهنة لك . فليهدأ بالك اذاً .

لنفترض الآن أنك قد حصلت على الدور . ما الذى يحدث ؟ انك تخرج عن طورك أولا من شدة الفرح ، وعليك أن تسحق الرغبة الطاغية فى داخلك لأن تقبل وكيلك . وقد تمر بعد ذلك باحساس عميق من اليأس لأنك « تعرف » انك لاتصلح للدور بالقدر الكافى . ثم تستلم نسخة من السيناريو (ان كنت محظوظا) أو مجرد الصفحة أو الصفحات التى تتضمن دورك . ادرس هذه الصفحات جيدا . وانها لفكرة صائبة تماماعند هذه المرحلة أن تعود لتقرأ الجزء الخاص بالتحضير ودراسة الدور كما ورد فى هذه الكتاب من قبل ، فمهما صغر الدور أو كبر فان طريقة الدراسة لا تتغير .

ان تحضيرك للفيلم يعتمد عليك فقط فى أغلب الأحيان ، وبالتالى فالأمر هنا أصعب كثيرا من حالة التحضير فى المسرح . فهناك لديك ميزة توفر الساعات تلو الساعات من التدريب مع الممثلين الآخرين ، بحيث ان العمل الذى تؤديه وحدك فى المنزل يتضاعف هنا مع العمل مع باقى الممثلين والمخرج . أما فى السينما فيجب أن تؤدى كل تحضيرك فى منزلك .

يجب أن تعرف دورك تماما لكى يمكنك أن تؤديه جيدا ، حتى ولو لم تتلق أى مساعدة من المخرج أو من الممثلين الآخرين . يجب أن تكون مستعدا لكل شيء بحيث لا يؤثر فيك أى شيء يحدث فى مكان التصوير ، سواء كان ذلك عطلا آليا أو ثورة غضب من شخص ما أو اعادة كتابة للمشهد فى آخر دقيقة . وقبل كل شيء ، يجب أن تكون مستعدا تماما بحيث تحضر الى مكان العمل ولديك فكرة واضحة عن كيف ستؤدى دورك .. ومع ذلك تكون على قدر من المرونة بحيث اذا لم يرض المخرج عن طريقتك وأراد أن يغير اتجاهها بمقدار ١٨٠ درجة ، يمكنك أن تفعل هذا وتقدم أداء يرضيه ويرضيك دون أى توتر أو جهد زائد .

وعادة تسنح لك فرصة التدريب على اللقطة مرتين فى مكان التصوير . واذا كنت سعيد الحظ يمكنك أن تتدرب عليها مع الممثل الآخر أو الممثلين الآخرين قبل اجراء التدريب الذى يطلبه المخرج . ويوجد فى بعض المواقع مدرب للحوار ، وقد يتسع وقته ويرحب بأن يستعيد الدور معك .

لا يمكنك أن تتوقع أكثر من فرصتين من التدريب قبل استبعادك مؤقتا من مكان التصوير لكى يستكمل مدير التصوير اضاءة المنظر

استعدادا للتصوير • وقد يستغرق ضبط الاضاءة وباقى النواحى الفنية دقائق معدودة ، وقد يمتد من نصف ساعة الى ساعات • وقد يستدعيك المخرج لكى تتدرب مع باقى الممثلين الى حين ينتهى المكان للتصوير • واذا لم يحدث هذا ، اتجه أنت الى زملائك الممثلين واقترح عليهم أن تتدربوا أنتم وحدكم • ابحث عن كل فرصة للتدريب بقدر الامكان قبل أن يبدأ تصوير اللقطة •

ومن واجبك أن تبقى قريبا وأن تحافظ على علاقتك بدورك وبما قد تدربت عليه لتوك • سيتم استدعاؤك حالا لكي تؤديه مرة أخرى • وقد يكون هذا آخر تدريب لك على هذه اللقطة قبل أن يقول المخرج : « هيا بنا ننفذ اللقطة » •

وبما أن تصوير الفيلم لا يتم بنفس تتابعه ، فمن المفضل هنا ان تقرأ السيناريو فى وقت انتظار ضبط الاضاءة ، وأن تدرس المشاهد التى تسبق مباشرة المشهد الذى تنوى تمثيله • من المهم جدا أن تفعل هذا ، لأن المشهد التالى عبارة عن جزء من تتابع ، وهو يرتبط بما حدث قبله • وعلى هذا ، ولكى تعرف بالضبط أين يجب أن تكون عاطفيا وفكريا وجسديا وحسيا فى بداية هذا المشهد ، يجب أن تعرف أين كنت عندما ظهرت أخيرا على الشاشة وما الذى حدث لك فيما بين اللقطتين • وعندما يقول المخرج « حركة » (آكشن) يجب أن تكون قادرا على أن تبدأ اللقطة عند المنسوب العاطفى والجسدى المطلوبين •

والمخرج مسئول عن التأكد من توفر التتابع العاطفى ، وكذا تتابع الطاقة والأداء العام • الا أنه لا يوجد ما يضمن انه يمكنه أن يوفى هذه المسئولية حقها ، أو انه يدرك أن الطريقة التى تؤدى بها هذه اللقطة سوف ترتبط نهايتها ببداية لقطة أخرى سوف تؤديها فى وقت ما فى المستقبل • والحماية الوحيدة التى تتوفر لك هى أن تلم بمهنتك جيدا بحيث اذا لم تجد عونا من المخرج ـ وهذا يحدث أحيانا للأسف ـ فان أداءك يظل من الدرجة الأولى على مستوى الاحتراف ، أداء غنيا • واذا حصلت على عون من المخرج ، فهذا كسب اضافى ، ويمكنك أن تعتبر نفسك سعيد الحظ لأنك تعمل مع شخص يفهم ويهتم بالممثلين ويدبر الوقت الذى يعمل فيه معهم •

ولا يمكننى أن أوفى التحضير الجيد حقه من الأهمية والاهتمام • لابد أن تبحث عن تلك الوسائل التى تصلح لك والتى تنقلك الى منسوب الأداء السليم خلال لحظة واحدة ، فأحيانا ما تكون اللحظة الواحدة هى كل ما يتوفر لك ، لتقصير من شخص آخر ، أو لاعادة كتابة السيناريو فى آخر دقيقة • ان المتفرجين لا يعرفون ، ولا يهمهم ، اذا لم يكن قد توفر لك وقت كاف للتحضير ، وكل ما يهمهم هو ما يرونه أمامهم على الشاشة • والطريقة الوحيدة لكى تحمى نفسك ولتتأكد من أنك ستبدو جيدا أمامهم

هى أن تعد نفسك تماما كممثل ، بحيث يؤدى جسدك وذهنك وحواسك وعواطفك كل ما تطلب منها أن تؤديه فى الوقت المناسب · ثم قم بتحضير كل لقطة فى الليلة التى تسبق تنفيذها · ان التحضير الكامل هو الذى يفرق بين المحترف والهاوى ·

ومن الأمور المؤلمة جدا لأغلب الممثلين موضوع **رفض الأدوار** · ان جزءا من مقدرة الممثل على النجاح يكمن فى أن يشاهده المتفرجون تحت الأضواء المناسبة له · ولكى يشاهدك المتفرجون تحت الأضواء المناسبة لك يعنى أن تقبل الأدوار التى تعرف انك قادر على تأديتها وانها تناسبك· (اننى اتحدث عن عملك فى دنيا الاحتراف ، وليس عن عملك فى فصل دراسى أو فى مكان تجريبى بعيد فى موسم الصيف ، فهناك يمكنك أن تأخذ راحتك فيما تفعل) ·

من المهم أن تكون لديك صورة صادقـة عن نفسك ، يمكنهـا أن تساعدك على أن تعرف كيف تبـدو ، وأى قدر من الجودة يمـكنك أن تشعه ، وأى الشخصيات يمكنك أن تكون مقنعا فيها ، وأى الشخصيات سيكون من الصعب عليك أو من المستحيـل أن تكون مقنعـا فيها · من الصعب أن ترفض عرضا لعمل ، ولكن أحيانا وعلى المدى الطويل يكون هذا هو الطريق الى الحصول على أكبر دخل ولكى يمتد عملك الناجح الى أقصى ما يمكن · اعرف حدودك · وفى الوقت نفسه ، **واجه نقاط تفوقك وقوتك** ·

وأكثر الاحتمالات أنك ستستغرق بعض الوقت حتى تبـدأ عملك كمحترف · وأسوأ غلطة يمكن أن يقترفها أى ممثل شاب هى أن يبقى بلا عمل خلال فترة الانتظار · لايكفى أن تبذل جهدا متوسطا لكى تعمل فى فيلم أو مسرحية بعيدا عن قيود النقابات والاتحادات · أما التصرف العاقل فهو أن تستغل فترة الانتظار فى أن ترتبط بأى جانب من جوانب صناعة الترفيه والتسلية · من الأفضل كثيرا أن تكنس الأستديو عن أن تغسل الأطباق فى أحد المطاعم ؛ لأنك فى الحالة الأولى تكون داخل المكان · من الأفضل أن تعمل سكرتيرا لمنتج أو لكاتب عن أن تكون أحسن بائع أحذية فى منطقة برودواى ·

اعمل بلا مقابل فى أحد الأفلام التى لا تتبع النقابات ، أو اعمـل وراء الكواليس فى أحد المسارح اذا لم يمكنك أن تظهر على خشبة نفس المسرح · انك تصبح بهذه الطريقة عضوا فى مجموعة عاملة ، انك تقضى وقتك داخل صناعة الترفيه ، وما دمت تفعل هذا فانت تتعلم أشياء جديدة وتنمو قليلا · كما أنك ستكون أكثر ادراكا لما يدور وأكثر احتمالا لأن تكون فى المكان المناسب فى الوقت المناسب · انها غالبا أهم خطوة من بين كل الخطوات : أن تكون فى المكان المناسب فى الوقت المناسب ·

وهناك شىء آخر يمكنك أن تفعله وأنت فى فترة الانتظار حتى تصبح

نجما · هل تدرك أن أكثر العاملين فى هذه الصناعة يعتبرون أن الممثلين مصدر ازعاج ؟ انهم كذلك · يعود هذا فى الغالب الى أن الممثلين يتكلمون أساسا عن أنفسهم · وهذا أمر مفهوم ، فالممثل هو المحترف الوحيد الذى يكون دائما خارج العمل أو يكاد أن يخرج منه ـ انه الوحيد الذى يبحث دائما عن تعاقده القادم · وليس غريبا ، وهو على هذا الحال من عـدم الاطمئنان ، ان يفكر فى نفسه ويتحدث عنها دائما · انـه أمر مفهوم ، ولكنه فى الوقت نفسه مصـدر ازعاج وتبرم · لهذا عليـك أن تستغل وقت الانتظار الخالى لكى تبحث عن اهتمامات جديدة · ابحث عن أشياء خارج عالم الترفيه تثـير اهتمامك ، وخصص لها بعض الوقت · قابل اشخاصا من خارج هذه الصناعة · تحدث اليهم ، ان هذا سيساعدك فى مهنتك كممثل ·

واذا وجهت جانبا من اهتمامك خارج المحيط الضيق الخاص بالسينما والتليفزيون ، فقـد تتحول الى شخص مثير للاهتمام يتمتـع المنتجون والمخرجون بصحبتهم · وكلنا نعرف الثمن الذى سوف يدفعونه من أجل ذلك ·

٣٢

النجـــوم

ما الذى يصنع النجوم ؟ هذا سؤال رائع ، وكنت أتمنى أن تكون لدى اجابة رائعة عليه • ولكننى أعرف بعض النظريات ، ويسعدنى أن اقتسمها معكم •

ولا جدوى من مناقشة صفة السحر ، لأننى لا أعرف مكوناتها • اننى أعرف أنها صفة يمتلكها كل النجوم ويمتلكها كل القادة العظـام ، ولكننى لا أعرف من أين تأتى • دعنا نقول اذا ان النجم العظيم له سحره ، أيا كان هذا ، ولننتقل الى الأشياء الأخرى •

وقبل أن نتابع مناقشة ما الذى يصنع النجم ، فلنسأل سؤالا آخر له ارتباط بالموضوع : ما الذى يصنع الممثل الجيد ؟ هناك عدة آراء • اننى اعتقد أن الممثل الجيد هو :

١ ــ شخص يمكنه أن يوضح للمتفرجين ما الذى يدور حوله الموضوع •
٢ ــ شخص يمكنه أن يثير اهتمام المتفرجين بالقـدر الكافى لأن يجعلهم يريدون البقاء فى مقاعدهم ليراقبوا التمثيل •
٣ ــ (وربما يكون هذا هو الأهم) شخص يمكنه أن يحرك المتفرجين •

لا يهم هنا ان كانت قراءة جملة تمت برداءة ، أو أن عاطفة ما لم يتم تنفيذها • ان ما يهم فى النهاية ، وهو الشىء الوحيد الذى يهم فى النهاية ، هو أن المتفرجين قد غمرهم الموضوع ، واعتقدوا واندمجوا فيما يشـاهدون ، وانهم تحـركوا • ومن المؤكد أن **وين وكوبر وبيك وجون كراوفورد وبربارا ستانويك وجـون وودوارد وآن بانكروفت وجلينـدا جاكسون** كلهم يحققون هذه الأهداف • هل يهمنا حقيقة ، ما اذا كان كل منهم ينطبق عليه أحد الآراء الموضوعية حول ما الذى يكون التمثيل الجيـد ؟

ما الذى يهم اذا لم يتمكن النجم السينمائى من النجاح فى المسرح ؟ لا أحد يطلب منه هذا • ليس عليه أن يفعل هذا ، وربما أنه لا يريد أن يفعله • ان وسيلته هى السينما • ما الذى يهم اذا لم ينجح النجم المسرحى العظيم بالمعنى المفهوم فى السينما ؟ ان النجوم قلما يقدرون على الاجادة

فى كلا الوسيلتين ، فكل وسيلة منهما مختلفة ، ولها متطلبات مختلفة ، ولها جمهور مختلف بلا شك · ان جمهور التليفزيون والسينما يتكون الى حد كبير من أشخاص لم يسبق لهم ولن يحدث لهم أن يشاهدوا مسرحية ، أو من اشخاص قد لا يرون الا عددا قليلا جدا من المسرحيات طوال حياتهم · ان أغلب الأشخاص فى هذا الجمهور يحكمون على التمثيل بمعايير مختلفة عن جمهور المسرح · ان الفيلم السينمائى المتوسط يصل الى عدد من المتفرجين لا تأمل أى مسرحية أن تصل اليه ، والحلقة التليفزيونية المتوسطة تصل الى جمهور أكبر فى عدده مما يقدر أن يصل اليه أغلب أفلام السينما · واذا عدنا الى الوراء الى تعريف التمثيل الذى يؤكد حاجة الممثل لأن ينقل الأفكار والأحاسيس الى المتفرجين ، ألا يكفى أن يقوم الممثل السينمائى بذلك وأن يتمتع المتفرجون بتواجدهم أمامه وبأنهم قد عايشوا شيئا يسرهم بعد ذلك أن يكونوا قد عايشوه ؟

ربما يلزمنا أن نغير تعبير ممثل « جيد » الى ممثل « مؤثر » · اذا كان الممثلون مؤثرين ، فانهم يفعلون ما هو مطلوب فعله ، واذا كنت أنا كاتبا أو مخرجا أومنتجا لفيلم سينمائى ، فهذا هو النوع من الممثلين الذى أريده ، حتى ولو كانوا لا يقدرون على تمثيل دور هاملت أو ليدى ماكبث ·

وكنت لعدة سنوات أبدى دهشتى ، وربما شاركنى فى ذلك كل من يعمل فى هذه الصناعة ، لفهم لماذا أصبح بعض الممثلين نجوما ولماذا استمروا نجوما · انهم أولئك الأشخاص الذين أتحدث عنهم ، فأنا لا أقصد النجوم الذين يظهرون فجأة ثم يختفون بنفس الطريقة تقريبا · وبحثت عن جودة ما أو عن طريقة تناول للأداء تكون مشتركة بينهم ، ولكننى لم أصل الى شىء · (تذكر الآن ، اننى أتحدث عن نجم السينما أو التليفزيون ، وليس عن النجم المسرحى ، فهذا من فصيلة مختلفة من عدة اعتبارات) · ثم اتضح لى أخيرا أحد العناصر الرئيسية ·

كان الرجل الأول فى أحد المسلسلات التليفزيونيةلشركة اى · بى · سى · ممثلا ممن أحب عملهم كثيرا ، ولكنه لم يتحول أبدا الى نجم كبير · وبدأت أفحص هذه الحالة خلال مشهد كان هذا الممثل يواجه فيه عددا من الأشخاص الذين يعرف أنهم يريدون تحطيمه · وقد حاصروه فى ممر ممتد ، وعندما أحس بفزع كبير ، وبأن أحدا لا يقف الى جانبه ، صاح « الحقونى ، الحقونى » · ولو كنت فى مكانه لأحسست بنفس الاحساس بالضبط : كنت سأفزع بنفس القدر ، ان لم يكن أكثر ، وربما كنت أصيح أيضا « الحقونى » بصوت أعلى مما فعل : ولكننى بدأت أدرك أن استجاباته ليست استجابات قوية ، وليست استجابات بطولية ، بالرغم من أنه كان حسب مفهوم الاصطلاح بطل هذا المسلسل · وبدأت أعود بفكرى الى أعمال النجوم من أمثال جارى كوبر وهمفرى بوجارت وكلارك

جيبل وسبنسر تراسي – من النجوم الكبار فعلا – وتوصلت الى نتيجة أن الفرق بين عملهم وعمل الممثل الذى كنت أفحص حالته يكمن فى اختيار بسيط جدا : انهم كانوا يختارون استجابات قوية بطولية ·

ان النجم يؤدى دور بطل لا يفزعه أى خطر ·· انه يدرك أن الخطر موجود ، وهو مصمم على البقاء على قيد الحياة ، ولكنه بدلا من أن يدع الاحساس بالخوف يسيطر عليه ، فانه يتصرف تصرفا كله حيوية وحركة ، وهو أن **يحل المشكلة ويبقى على قيد الحياة** · قد يسير جارى كوبر فى شارع فى احدى مدن الغرب، وفى يده مسدس به طلقتان فقط وهو يعلم أن هناك ستة رجال فوق أسطح بيوت مختلفة يتربصون به ليقتلوه · ان الممثل من نوعية جارى كوبر يدرك أن الموت قريب ، ولكنه لا يهتم بما فى هذا الموقف من فزع ، ان كل اهتمامه موجه الى حاجته الى البقاء حيا ، بأن **يجد طريقة لحل المشكلة** ·

ان هذه الجملة الأخيرة لها أهميتها ومغزاها · وبدلا من أن تسيطر المشكلة على الممثل ، فانه يفعل كل ما هو ضرورى لحل هذه المشكلة · أليس الواقع أن الشخص الذى نحترمه والذى نحبه ونريد أن نسير وراءه ، هو الشخص الذى يواجه أى مشكلة ثم يتقدم ليجد الطريق لكى يتغلب عليها ؟

هل هذا تبسيط للأمور مبالغ فيه ؟ قد يكون الأمر كذلك ، ولكن يبدو أنه الواقع أيضا · انه واقع له أهميته ومغزاه ، وواقع يتفق مع كل حالات الفحص والاختبار · راقب أى نجم فى السينما أو التليفزيون ستجد أن هذه القاعدة سارية المفعول ·

وربما كانت المشكلة فى أن أغلب الممثلين الذين أتحدث عنهم لم تتوفر لهم لا الموهبة ولا القدرة العاطفية لكي يعايشوا أو يمثلوا الخوف · وأشك فى صدق هذا ، وان كان بعض أكثر ممثلى السينما نجاحا فى زماننا ، مثل **جارى كوبر وجون واين** ، قد اتهموا بأنهم ممثلون رديئون ؛ وأرى أننا فى حاجة لكى نعيد فحص التعريف العادى للتمثيل الجيد ، قبل أن ندين هؤلا الممثلين الذين أنفق الناس مئات الملايين من الدولارات لكى يشاهدونهم ·

واكتشفت صفة أخرى من صفات النجوم وأنا أتابع كوميديا مواقف للتليفزيون · لقد أزعجتنى الممثلة الرئيسية ، دون أن أعرف لذلك سببا · ان الممثلة جيدة تماما (وان كانت لم تصبح نجمة كبيرة) وكان المسلسل ناجحا (وان كنت أعتقد أن السبب الرئيسى لنجاحه هو أنه كان يعرض بين مسلسلين آخرين ممتازين حققا نجاحا أكبر) · وأثناء تعجبى قالت زوجتى : « لا يبدو عليها انها يمكن أن تتأثر عاطفيا » ·

لقد حددت زوجتى بتلقائيتها احدى الخصائص الهامة جدا بالنسبة

لأى نجم ٠٠ ان الناس يتأثرون عاطفيا ٠ والممثلون يعبرون عن الناس ، واذا أرادوا أن يتوحد معهم المتفرجون وأن يشتركوا معهم فى المشاعر وأن يحبوهم ، فيجب عليهم أيضا أن يكونوا قابلين للتأثر بما يدور ٠

وقد يكون النموذج الكلاسيكى للسيدة القوية هو ليـدى ماكبث ٠ وأول خاطر فى فهم وتفسير الدور هو اكسابها قوة أكثر مما يمتلك ماكبث نفسه ، فهى صاحبة الطموح الأكبر والمحركة لتراجيديا العديد من المذابح ٠ ومع ذلك فان هذه المآسى تصيبها بالجنون وتقودها فى النهاية الى موتها ٠ اذاً فهى تتأثر بما يدور بالرغم من قوتها الظاهرية ــ والا لكانت الوحيدة التى تظل على قيد الحياة فى نهاية المسرحية ٠ وكان من الصعب ادراك هذه التراجيديا دون توفر عنصر التأثر بما يدور ، وكان شكسبير يملك حسا سليما عندما قاد هذه الشخصية فى هذا الاتجاه ٠ وللأسف ، لم يتوفر لبعض الممثلات الاحساس والادراك اللازمين لكى تؤدى كل منهن الدور بهذه الطريقة ، وبعض الممثلات اللاتى أدين هذا الدور لم يعبرن عن هذه القيمة الهامة جدا ٠

ويتضح أيضا تعرض النجوم الرجال الناجحين لخاصية التأثر بما يدور ــ ليس على مستوى الضعف ، ولكن على المستوى العاطفى ٠ وأحد الأمثلة الممتازة التى أذكرها فى هذه الناحية ، هى النجم **همفرى بوجارت** ٠ ولنفحص الفيلم الكلاسيكى « **كازا بلانكا** » ٠ ان بوجارت قوى جدا ، صلد كالصخرة ، يقوم وحده بكل شىء ، ومع ذلك فهو يتأثر بما يدور حوله ٠ ونجده وراء كل هذه الصورة وكأنه قط مدلل ٠

ان خاصية التأثر بما يدور ــ ووجود تصـدع فى الدرع الواقى مما يدع المتفرجين يعرفون أنك آدمى ، وانك قد تصاب ، وانك عرضة للفشل ، وان لك كعب آخيل ــ هى التى تضيف القوة الحقيقية للشخصية ٠ ان القرار بأن تشق طريقك وان كنت قد لا تفضل ذلك ــ لكى تواجـه العوائق وتتغلب عليها بالرغم من حقيقة انك لست مصنوعـا من فولاذ لا يمكن اختراقه ــ هو أقوى ما يؤثر فى المتفرجين ٠ ان شخصية سوبرمان تنجح تماما فى المجلات ، ولكنها لا تلقى نفس القبول فى عـالم سينما الترفيـه ٠

هل يمكن لمدرس التمثيل أن يساعدك فى الوصول الى التعبير عن خاصية التأثر بما يدور ؟ ربما ، ولكن فقط فى حالة اذا كنت تنوى أن تكشف عن عواطفك وأن تعرض أحاسيسك الحقيقية ٠ فغالبا ما يكون غياب خاصية التأثر بما يدور ، نتيجة لتمسك الممثل بالدفـاع القوى ولرفضه اظهار أى ضعف ، اعتقادا منه أن ذلك يقلل من قدره ويعبر عن خوفه من أى اصابة أو أذى ٠ وما لم توضح انـه **من الممكن** أن تصاب ، وانك تهتم فعلا بالأشياء على المستوى الشخصى ، حتى ولو اعتبر الغير هذه

المشاعر ضعفا ، فلن تشع أى احساس بالتأثر بما يدور • وسوف تؤدى دورا ينتقل من لحظة الى لحظة بطريقة تجعل المتفرجين لا يشعرون بأى تجاوب حقيقى •

وهناك صفة أخرى يمكننا أن نجدها فى كل نجم ـ وهى صفة من الممكن تنميتها لحسن الحظ ـ هى **قوة النفوذ** ، التى تبعث على الاحترام والثقة • فمن المهم أن كل ما تفعله خلال أدائك يتم بيقين وتصميم ، وبوضوح وايجاز فى الحركة • ان هذه التصرفات تكون احساسا بقوة النفوذ ، والممثل الذى يعمل بقوة نفوذ هو الذى يحظى باهتمام المتفرجين• راقب ما يدور حولك فى الحياة الفعلية ، ولاحظ ان كنت تدرك وجود الشخص ذى النفوذ القوى •

وأيا كان ما تفعله ، فمن المهم أن تؤمن بأن اختيارك هو الاختيار الصحيح ، الاختيار الوحيد ، الاختيار الذى لايمكن تجنبه •• ثم اتجه اليه بكل ما تملك • وحتى اذا كنت قد توصلت الى الاختيار الخطأ ، فانك اذا أديته بقوة نفوذ ، فمن المحتمل أن نصف المتفرجين على الأقل لن يعرفوا أنك أخطأت ، لأنك تكون قد فعلته أو قلته بقدر كاف من الاقتناع •

وفى احدى دوراتنا الدراسية مع دكتور براندون ، أدهشنا أن نكتشف أن بعض الناس ، بل عددا كبيرا من الناس ، لا يقدرون على أن يقفوا أمام باقى المجموعة ليقولوا لكل فرد منهم : « لى الحق أن أكون حيا » أو « لى الحق أن أقف هنا » • وكان من الصعب عليهم بالمثل أن يقولوا : « اننى اتحمل كل المسئولية عن كل ما أقوله » أو « اننى اتحمل كل المسئولية عن كل ما أفعله » • ان عددا مذهلا منا تنقصهم قوة النفوذ اللازمة ، لا لكى نكون ممثلين ناجحين فقط ، بل لكى نكون ناجحين وسعداء كبشر •

حاول أن تعرف ان كان يمكنك أن تقول هذه الأشياء باحساس مقنع سهل • واذا كنت لا تقدر ، قف فى وضع مريح واستمر فى قولها حتى تبدأ فى تصديقها والثقة بها ـ ثم استمر فى قولها بعد ذلك ، أو انضم الى مجموعة من الأصدقاء أو الممثلين وافعل ذلك هناك ، فمن الضرورى أن تجد فى نفسك القوة والأمان لكى تقولها لعدد من الأشخاص• ولا تخدع نفسك ، بأن تعتقد أن مجرد ذكر الكلمات يكفى • يجب أن تقولها وأنت تؤمن بها حقيقة وبشجاعة من أعماقك حتى تكون قد حققت ما هو ضرورى •

وعدم التأكد هو أحد خطايا التمثيل القاتلة • اذا كنت ستذهب الى مكان ما ، اذهب الى هناك • اذا كنت ستتحرك الى مقعد ما ، تحرك اليه •• واذا كنت ستتحرك الى شخص ما ، تحرك الى ذلك الشخص ••

واذا كنت ستخرج من الحجرة ، أخرج كما لو كان لك غرض ومكان تقصد أن تصل اليه . ان الممثل المتردد غير واضح الخطى يتسبب في عدم الراحة لمن يشاهده . وأيا كان ما تفعله أو تقوله ، افعله أو قله كما لو كان هذا هو الشيء الوحيد الصائب والممكن والذى لا يمكن تجنبه مما يمكن أن تفعله أو تقوله هذه الشخصية في حياتها ، وافعل ذلك عن ثقة . ونتيجة هذا بطبيعة الحال ، هو أن تثق بأنك ممثل جيد ومؤثر ـ وأنك تعرف ما تفعل وانك تنتمى الى مكان التصوير أمام آلة التصوير ولك كل الحق في أن تكون هناك .

والجانب الآخر من هذه العملة هى أن تكون قادرا على تقييم نفسك بطريقة صادقة تماما وأن تتقبل هذا التقييم بكل شعورك . فليس فى امكان كل الناس عندما ينظرون فى المرآة أن يروا كل الأشياء التى تعجبهم فى أنفسهم وكل الأشياء التى لا تعجبهم . فغالبا ما ننشغل بما لا يرضينا فى أنفسنا وننسحب الى أسفل بسببه . لقد قررنا اننا غير جديرين وغير أكفاء ، وعندما نمثل فاننا نعرض هذا الاحساس بعدم الجدارة وعدم الكفاءة بنفوذ قوى لأن هذا هو ما نؤمن به .

افحص كل ما هو جيد فى نفسك .. افحص كل الأشياء التى تجيد عملها كممثل ، وتقبلها كأشياء انت تجيد عملها ، ثم انظر بأمانة الى الأشياء التى لا يجيد عملها . ولكل منا حدوده .. ولا يوجد ممثل بيننا يختلف عن هذا . ولا يعنى ذلك انك ممثل غير كامل ، انه يعنى فقط أنك من البشر ، وانك تملك آلة مستقلة قائمة بذاتها ، لا يمكن أن تكون كل شيء بالنسبة لكل الناس .

اعرف مصادر قوتك ، نمها وطورها واجعلها أكثر قوة . واعرف مكامن ضعفك ، واعمل لصالحها وحولها الى مصادر قوة بقدر ما يمكنك . واجه حدودك وقيودك بشجاعة وتقبل ثم دعها جانبا فى الوقت الحاضر . واجه حقيقة أنك لست عظيما كممثل تراجيديا أو انك لست عظيما كممثل كوميديا ، بمثل ما تواجه حقيقة انك لن تكون قادرا على أن تغنى فى الأوبرا .

ان عدم القدرة على الغناء فى الأوبرا لا تسبب مشكلة لأغلب الناس .. انهم يتقبلون هذا ولا يحاولون أن يتخذوا من الغناء فى الأوبرا مهنة لهم .. وهى ليست مشكلة أيضا لأغلب المطربين المحبوبين وأكثرهم نجاحا . لماذا اذاً تجد صعوبة فى أن تقول لنفسك : « اننى ممثل تراجيديا رائع ، ولا يمكننى أن أمثل الأدوار الهزلية » ؟

لا تيأس ، فاحيانا ما تكون عدم القدرة على أداء أشياء معينة أمرا مؤقتا ، يمكن للمرء أن يتغلب عليه عندما ينضج كشخص وكممثل . وخلال تلك المرحلة لا تحطم نفسك ولا ما وصلت اليه بمجرد الإصرار على

فعل تلك الأشياء ٠

ان السينما بحكم ألفتها وصفاتها الحميمة ، وسيلة للتعبير تعتمد على توزيع الأدوار النمطية ٠ وأفضل ما يمكنك أن تفعله لصالح مستقبلك المهنى أن تبحث عن النمط الذى تنتمى اليه بصدق وأن تطور نفسك وأن تنمو من هناك ٠ لا تخدع نفسك عن ذلك النمط الذى تعتقد أنه أنت أو أنك تريد أن تكونه ٠

وهناك سؤالان أسألهما لأغلب الطلبة الجدد الذين يحضرون الى مكان تدريب الممثلين ، وهما : « أى نوع من الأدوار تفضل لنفسك ؟ » و «من هو الممثل أو الممثلة الذى يؤدى الأدوار التى تريد أن تؤديها أنت ؟» وأجد فى عدد مدهش من الحالات أنهم يرون أنفسهم كممثلى أدوار رئيسية، بينما هم بلا منازع ممثلو شخصيات ٠ انهم يرون أنفسهم فى نوعيات ذات قالب واضح مثل رجال العصابات أو البلطجية ٠

ونصيحتى لهؤلاء أن يدعوا جانبا المفاهيم المسبقة عن أى نوع من الممثلين والممثلات يكونون ، وليبدأوا ببساطة فى العمل ـ ليدعونا نساعدهم على أن يعثروا على الأشياء التى يؤدونها بأفضل طريقة ، ثم يطوروا هذه الأشياء الى مستوى الاحتراف ٠ ويمكنهم بعدئذ عندما تسنح الفرصة للتجربة أن يخرجوا الى دور مختلف لتوسيع قدراتهم التمثيلية ٠ ونصيحتى اليك هى نفس الشىء ٠ اذهب الى بعض الأصدقاء الذين تثق فيهم ، والذين يكونون صادقين معك ، وابحث عمن تكون ٠ ثم استغل ذلك الى أقصى مدى ، مع الاستمرار فى اجراء التجارب على أدوار يمكنك أن « تتمطى » فيها وأن تتوسع ، حتى تصبح آلتك بمرور الوقت أكثر تنوعا وأكثر قدرة على أداء أشياء لم تكن تقدر عليها منذ سنوات ٠

وفى النهاية ، فان الجمهور ، والجمهور فقط ، هو الذى سيحدد من يكون نجما ٠ ومهما كنت موهوبا ، ومهما كان رأى زملائك فى المهنة فيك ، فما لم ينجذب المتفرجون اليك ، لن يقدر لك أن تصبح نجما ٠ ان كل شخص فى صناعة الترفيه يحب أن يكتشف نجما ، ولكن لا أحد يمكنه أن يفعل ذلك فى كل مرة ٠

ان الجمهور متقلب وغالبا ما يثير الدهشة ٠ عندما أجرينا اختبارا على الحلقات الأولى من مسلسل « الرجل والمدينة » بطولة انتونى كوين ، سجل كوين ٩٤ فى المائة من تقدير « ممتاز ومحبوب » وهو أعلى معدل وصل اليه أى ممثل خلال كل الاختبارات المماثلة ٠ الا أن فرحتنا لم تطل، نتيجة لأنه كان هناك كلب اسمه سام فى المسلسل الذى يحمل اسم « هوندو » ، سجل ٩٥ فى المائه من نفس التقدير ٠ وعلى فكرة ، لم نذكر هذا مطلقا لأنتونى كوين ٠

خاتمـــة

أتوقع مع مرور الوقت أن يتم تعديل هذا الكتاب عدة مرات ، لأننى أحب أن أعتقد أننا دائما فى مرحلة دراسة • وأنا أعتقد مع ذلك أن هذه الصفحات تصلح كنقطة بداية وآمل أن تكونوا قد وجدتم فيها المعرفة الى جانب المتعة ، وهى متعة تماثل تلك التى وجدتها فى العمل مع تلاميذى والتى ساعدتنى على أن أصيغ ما كتبته •

وبعد أن نظمنا مركزا لتدريب ممثلى السينما ، جاءنى تلميذ أعتقد بلاشك انه كان أكثر الشبان الذين التقيت بهم فى حياتى حظا من حيث التنشئة الناعمة • كان فى قمة الخجل مع الفتيات وكان يجد صعوبـة متناهية فى خلق أى اتصال من أى نوع كان خلال التمارين والمشاهد التى كان يشترك فيها •

وأعددت له فى أحد الأيام تدريبا على الارتجال كان يقوم فيه بدور بائع سيارات مستعملة ، وكانت واحدة من أجمل فتيات الفصل تقوم فيه بدور المشترية • وكان هدفه أن يجعلها تذهب معه لتناول العشاء ، وكنا قد لفتنا نظره الى انه من المسموح له أن يفعل أو يقول أى شىء يريده حتى يحقق هدفه • وكانت له هذه الحرية دائما بطبيعة الحال ، وانما ذكرنا ذلك له نصا فى هذه المرة عن قصد • وقبل أن ينتهى هذا التدريب على الارتجال ،كان قد لف ذراعه حول الفتاة وجلسا يتمتعان بصحبة احدهما للآخر الى أقصى حد • وعندما ناديت أخيرا على ايقاف التدريب ، التفت ناحيتى وعلى وجهه ابتسامة عريضة وقال معبرا عن مدى تمتعه : « لقد كان هذا التمثيل مثل قطعة الكعك » •

وهكذا يجب أن يكون الأمر بالنسبة لكل ممثل • يجب أن يكون التمثيل ممتعا ومرضيا • أما اذا كان دائما عملا قاسيا واجهادا فأغلب الظن انك لا تجيد تأديته أو انك يجب ألا تكون ممثلا • والآن ، تنـاول « قطعة من الكعك » •

●● كتب صدرت عن مشروع الألف كتاب (الثانى)

اسم الكتاب	المؤلف
١ ـ أحلام الاعلام وقصص أخرى	برتراند رسل
٢ ـ الألكترونيات والحياة الحديثة	ى ٠ رادونسكايا ٠
٣ ـ نقطة مقابل نقطة	الدس هكسلى ٠
٤ ـ الجغرافيا فى مائة عام	ت٠و٠ فريمان
٥ ـ الثقافة والمجتمع	رايموند وليامز
٦ ـ تاريخ العلم والتكنولوجيا ٠ ج ٢ القرن الثامن عشر والتاسع عشر	ر ٠ ج ٠ فوربس
٧ ـ الأرض الغامضة	ليستر ديل راى
٨ ـ الرواية الانجليزية	والتر ألن
٩ ـ المرشد الى فن المسرح	لويس فارجاس
١٠ ـ آلهة مصر	فرانسوا دوماس
١١ ـ الانسان المصرى على الشاشة	د٠ قدرى حفنى وآخرون
١٢ ـ القاهرة مدينة ألف ليلة وليلة	أولج فولكف
١٣ ـ الهوية القومية فى السينما العربية	هاشم النحاس
١٤ ـ مجموعات النقود صيانتها ٠٠ تصنيفها ٠٠ عرضها	ديفيد وليام ماكدونالد
١٥ ـ الموسيقى ـ تعبير نفسى ـ ومنطق	عزيز الشوان
١٦ ـ عصر الرواية ـ مقال فى النوع الأدبى	د٠ محسن جاسم الموسوى
١٧ ـ ديلان توماس	اشرف س ٠ بى كوكس
١٨ ـ الانسان ذلك الانسان الفريد	جون لويس
١٩ ـ الرواية الحديثة ٠ الانجليزية ـ والفرنسية ج ١	بول ويست
٢٠ ـ المسرح المصرى المعاصر ٠ أصله وبدايته	د٠ عبد المعطى شعراوى
٢١ ـ على محمو دطه ٠ الشاعر والانسان	أنور المعداوى
٢٢ ـ القوة النفسية للاهرام	بيل شول وأدنبيت
٢٣ ـ فن الترجمة	د٠ صفاء خلوصى
٢٤ ـ تولستوى	رالف ئى ماتلو
٢٥ ـ ستندال	فيكتور بروميير
٢٦ ـ رسائل وأحاديث من المنفى	فيكتور هوجو
٢٧ ـ الجزء والكل (محاورات فى مضمار الفيزياء الذرية)	فيرنر هيزنبرج
٢٨ ـ التراث الغامض ماركس والماركسيون	سيدنى هوك

اسم الكتاب	المؤلف
٢٩ ـ فن الأدب الروائي عند تولستوى	ف · ع ادنيكوف
٣٠ ـ أدب الأطفال · (فلسفته ـ فنونه ـ وسائطه)	هادى نعمان الهيتى
٣١ ـ احمد حسن الزيات · كاتبا وناقدا	د· نعمة رحيم العزاوى
٣٢ ـ أعلام العرب فى الكيمياء	د· فاضل أحمد الطائى
٣٣ ـ فكرة المسرح	فرنسيس فرجون
٣٤ ـ الجحيم	هنرى باربوس
٣٥ ـ صنع القرار السياسى فى منظمات الادارة العامة	السيد عليوة
٣٦ ـ التطور الحضارى للانسان (ارتقاء الانسان)	جوكوب برونوفسكى
٣٧ ـ هل نستطيع تعليم الأخلاق للاطفال ؟	د· روجر ستروجان
٣٨ ـ تربية الدواجن	كاتى ثير
٣٩ ـ الموتى وعالمهم فى مصر القديمة	أ · سبنسر
٤٠ ـ النحل والطب	د· ناعوم بيتروفيتش
٤١ ـ سبع معارك فاصلة فى العصور الوسطى	جوزيف داهموس
٤٢ ـ سياسة الولايات المتحدة الأمريكية ازاء مصر ١٨٣٠ ـ ١٩١٤	د· ليناور تشامبرز رايت
٤٣ ـ كيف تعيش ٣٦٥ يوما فى السنة	د · جون شندلر
٤٤ ـ الصحافة	بيير البير
٤٥ ـ اثر الكوميديا الالهية لدانتى فى الفن التشكيلى	الدكتور غبريال وهبه
٤٦ ـ الأدب الروسى قبل الثورة البلشفية وبعدها	د · رمسيس عوض
٤٧ ـ حركة عدم الانحياز فى عالم متغير	د · محمد نعمان جلال
٤٨ ـ الفكر الأوروبى الحديث جـ ١	فرانكلين ل · باومر
٤٩ ـ الفن التشكيلى المعاصر فى الوطن العربى ١٨٨٥ ـ ١٩٨٥	شوكت الربيعى
٥٠ ـ التنشئة الأسرية والأبناء الصغار	د· محيى الدين أحمد حسين
٥١ ـ نظريات الفيلم الكبرى	تأليف : ج· دادلى اندرو
٥٢ ـ مختارات من الأدب القصصى	جوزيف كونراد
٥٣ ـ الحياة في الكون كيف نشأت وأين توجد؟	د · جوهان دورشنر
٥٤ ـ حرب الفضاء (دراسة تحليلية لأسلحة واستراتيجيات حرب الفضاء)	طائفة من العلماء الأمريكيين

اسم الكتاب	المؤلف
٥٥ ـ ادارة الصراعات الدولية (دراسة فى سياسات التعاون الدولى)	د · السيد عليوة
٥٦ ـ الميكروكمبيوتر	د · مصطفى عنانى
٥٧ ـ مختارات من الأدب اليابانى (الشعر ـ الدراما ـ الحكاية ـ القصة القصيرة)	صبرى الفضل
٥٨ ـ الفكر الأوروبى الحديث · ج ٢ (الاتصال والتغير فى الأفكار) من ١٦٠٠ ـ ١٩٥٠	فرانكلين ل · باومر
٥٩ ـ تاريخ ملكية الأراضى فى مصر الحديثة	جابرييل باير
٦٠ ـ أعلام الفلسفة السياسية المعاصرة	أنطونى دى كرسبنى وكينيث مينوج
٦١ ـ الفكر الأوروبى الحديث · ج ٣	فرانكلين ل · باومر
٦٢ ـ كتابة السيناريو للسينما	دوايت سوين
٦٣ ـ الزمن وقياسه	زافيلسكى ف·س
٦٤ ـ أجهزة تكييف الهواء	ابراهيم القرضاوى
٦٥ ـ الخدمة الاجتماعية والانضباط الاجتماعى	بيتر رداى
٦٦ ـ سبعة مؤرخين فى العصور الوسطى	جوزيف داهوس
٦٧ ـ التجربة اليونانية	س · م بورا
٦٨ ـ مراكز الصناعة فى مصر الاسلامية	د · عاصم محمد رزق
٦٩ ـ العلم والطلاب والمدارس	رونالد د · سمبسون و نورمان د · اندرسون
٧٠ ـ الشارع المصرى والفكر	د· أنور عبد الملك
٧١ ـ حوار حول التنمية	والت روستو
٧٢ ـ تبسيط الكيمياء	فريد ميس
٧٣ ـ العادات والتقاليد المصرية	مون بوركهارت
٧٤ ـ التذوق السينمائى	آلان كاسبياى
٧٥ ـ التخطيط السياحى	سامى عبد المعطى
٧٦ ـ البذور الكونية	فريد هويل شاندرا ويكرا ماسينج
٧٧ ـ دراما الشاشة	حسين حلمى المهندس
٧٨ ـ الهيروين والايدز	روى روبر رتسول
٧٩ ـ صور افريقية	دوركاس ماكلينتوك
٨٠ ـ نجيب محفوظ على الشاشة	هاشم النحاس
٨١ ـ الفكر الأوروبى الحديث ج ٤	فرانكلين ل · باومر

اسم الكتاب	المؤلف
٨٢ ـ الكمبيوتر فى مجـالات الحياة	د٠ محمود سرى طه
٨٣ ـ دراما الشاشة جـ ٢	حسين حلمى المهندس
٨٤ ـ المخدرات حقائق اجتماعية ونفسية	بيتر لورى
٨٥ ـ وظائف الأعضـــاء من الألف الى الياء	بوريس فيدروفيتش سيرجيف
٨٦ ـ الهندسة الوراثية	ويليـام بينـز
٨٧ ـ تربية اسـماك الزينة	ديفيـد الدرتون
٨٨ ـ كتب غيرت الفكر الانسانى	أحمد محمد الشنوانى
٨٩ ـ الفلسفة وقضايا العصر جـ ١	جمعها : جون ٠ ر ٠ بورر وميلتـون جـولد ينجـر
٩٠ ـ الفكر التاريخى عند الاغريق	أرنولد توينبى
٩١ ـ قضايا وملامح الفن التشكيلى	د٠ صـالح رضـا
٩٢ ـ التغذية فى البلدان النامية	م ٠ هـ ٠ كنج وآخرون
٩٣ ـ الفلسفة وقضايا العصر جـ ٢	جمعها : جون ٠ ر ٠ بورر وميلتـون جـولدينجـر
٩٤ ـ بداية بلا نهـــاية	جورج جاموف
٩٥ ـ الحرف والصناعات فى مصر الاسلامية	د٠ السيد طه أبو سديره
٩٦ ـ حوار حول النظامين الرئيسيين للـكون جـ ١	جاليـليو جاليـليه
٩٧ ـ حوار حول النظامين الرئيسيين للـكون جـ ٢	جاليـليو جاليـليه
٩٨ ـ حوار حول النظامين الرئيسيين للكون جـ ٣	جاليـليو جاليـليه
٩٩ ـ الارهـــاب	أريك موريس ، آلان هـــو
١٠٠ ـ اخنـــاتون	ســـيريل الدريد
١٠١ ـ القبيلة الثالثة عشرة	آرثر كيستلر
١٠٢ ـ الفلسفة وقضايا العصر جـ ٣	جمعها : جون ر ٠ بورر وميلتـون جـولدينجر
١٠٣ ـ العـلم والتكنولوجيا	ر ٠ ج ٠ فوبس
١٠٤ ـ الأســاطير الاغريقية	أ ٠ ج ٠ ديكسترهوز كـوفلان
١٠٥ ـ التـوافق النفسى	توماس أ ٠ هاريس
١٠٦ ـ الدليل البيليوجرافى	
١٠٧ ـ لغـة الصورة	روى أرمز
١٠٨ ـ الثورة الأصلاحية فى اليابان	ناجاى متشيو

اسم الكتاب	المؤلف
١٠٩ ــ العالم الثالث غدا	بول هاريسون
١١٠ ــ الانقراض الكبير	ميكائيل ألبى ، جيمس لفلوك
١١١ ــ دليل تنظيم المتاحف	أدامز فيليب وآخرون
١١٢ ــ تاريخ النقود	فيكتور مورجان
١١٣ ــ التحليل والتوزيع الاوركسترالى	اعداد محمد كمال اسماعيل
١١٤ ــ الشاهنامه جـ ١	الفردوس الطوسى
١١٥ ــ الشاهنامه جـ ٢	الفردوس الطوسى
١١٦ ــ الحياة الكريمة جـ ١	بيرتون بورتر
١١٧ ــ الحياة الكريمة جـ ٢	بيرتون بورتر
١١٨ ــ كتابة التاريخ فى مصر ق ١٩	جاك كرابس جونيور
١١٩ ــ قيام الدولة العثمانية	محمد فؤاد ، كوبريلى
١٢٠ ــ العثمانيون فى أوربا	بول كونر
١٢١ ــ مختارات من الآداب الآسيوية	اختيار واعداد صبرى الفضل
١٢٢ ــ التمثيل للسينما والتليفزيون	تونى بار

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب

رقم الايداع بدار الكتب ١٩٩٣/٤٣٤٠

ISBN — 977 — 01 — 3360 — 4

للسينما والتليفزيون تقنيات وإحتياجات وقدرات آلية خاصة؛ وعمل الممثل هنا يتأثر بهذه الآليات .

ولذا يجب أن يأتلف تماماً معها بحيث يصبح قادراً على أخذها فى الاعتبار تلقائياً، بينما يوجه اهتمامه الحقيقى لأدائه . والمؤلف هنا يحاول بخبرته العريضة فى العمل فى هوليود أن يقدم تلك الآليات بصورة عالمية يفيد منها الممثل فى كل مكان سواء أكان يعمل للسينما أم التليفزيون .



مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب